

نور شروب فراي

الخيال الأدبي

ترجمة:
حنّا عبود

دراسات نقدية معاصرة



اگر ترازو افتد، تھیرا کھو

الخيال الأدبي

دراسات نقدية عالمية

« ٢٧ »

نور شروب فراي

الخيال الأدبي

مترجمة:
حنان عوي



منشورات وزارة الثقافة

في الجمهورية العربية السورية

دمشق ١٩٩٥

العنوان الاصلي للكتاب :

The Educated Imagination

NORTHROP FRYE

Indiana University Press

Bloomington

1964

الخيال الادبي = *The educated imagination* / نور ثروب فرماي؛

ترجمة حنا صبود - دمشق: وزارة الثقافة ، ١٩٩٥ - ١٦ ص؛ ٢٤ سم -
(دراسات نقدية عالية ؛ ٢٧) .

١ - ٨٢٠٩ ف ر ا خ ٢ - العنوان ٣ - العنوان اليوناني

٤ - قرأني ٥ - مبود ٦ - السلسلة

مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع - ١٠٤ / ١٩٩٥

المؤلف :

نورثروب فراي : ولد في مدينة شيربروك ، مقاطعة كويبك (كندا)
عام ١٩١٢ . درس الأدب واللاهوت والفلسفة واللغة . قدمت له
الجمعية الملكية الكندية عام ١٩٥٨ ميدالية « لورن بيرس » لاسهامه المميز
في الأدب الكندي .

من مؤلفاته : « النسق المخيف » ، دراسة في شعر وليم بليك ،
و « تشریح النقد » الذي حقق له شهرة عالمية جعلته من أهم النقاد
أصحاب النظريات في العالم . و « الشيفرة الكبرى » ، دراسة من
الاشكال الأدبية في التوراة والادب .

في كتابه « الخيال الأدبي » يطرح مسألة خطيرة ، وهي أن التوراة
يجب تدريسها باعتبارها أسطورة ، وليس باعتبارها ديناً ، فاستعدى
على نفسه بعض الأوساط السياسية والدينية .

توفي عام ١٩٩١ .

المترجم :

حنّا عبود : كاتب وناقد ، مواليد ١٩٣٧ (سوريا) .

من مؤلفاته : « المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث »
و « مسرح الدوائر المفلقة » و « النزوحات الكبرى وأثرها في الأدب
العربي بعد الحرب العالمية الثانية » و « النحل البري والعسل المر :
دراسة في الشعر السوري المعاصر » و « واقعية ما بعد الحرب »
و « نفاحة آدم : دراسة في النظرة الفلسفية عند د ، هـ ، لورانس »
و « النول والمخل : دراسة في الظاهرة الجبرائية » ... وغيرها من
الكتب والدراسات .

نقل الى العربية كثيرا من الكتب في الأدب والاجتماع والفلسفة ،
منها : « البنيوية في الأدب » لروبرت شولز ، و « نظرية الاساطير في
النقد الأدبي » لنورثروب فراي ، و « المؤلفات الفلسفية المختارة »
المجلد الرابع ، لجورجي بليخانوف ، و « العلوم الاجتماعية » لمجموعة
من الباحثين ، و « النظريات والممارسات الاجتماعية » لمجموعة من
المؤلفين

مقدمة

الصفحات التالية كانت بالأصل سلسلة من ستة احاديث ، كل حديث يستغرق نصف ساعة ، أقيمت من محطة الإذاعة الكندية . ولابد من أخذ هذه الحقيقة بعين الاعتبار ، سواء في الطريقة العامة المتممة للأسلوب ، المتبدية منذ الصفحة الأولى ، أو في عدد المراجع التي افترضت ان جمهور المستمعين الكنديين يملكونها. سميت هذه السلسلة « محاضرات ماسي » وهي المؤسسة التي انشأتها هيئة الإذاعة الكندية، تكريماً لفنسننت ماسي ، الحاكم العام الأسبق لكندا ، الجدير بالتكريم. أذيعت هذه المحاضرات مرات عديدة في الولايات المتحدة والكونغرس البريطاني ، لكنها لم تظهر خارج كندا بالحرف المطبوع .

نورثروب فواي

١ - الحافز على المجاز

لخمس وعشرين سنة وأنا أدرس الأدب الإنجليزي في الجامعة . وقد صادفتني ، كما في أي مهنة أخرى ، أسئلة معينة ، لم يطرحها الناس علي بل نبعث من موقعي المهني هذا . فما جدوى دراسة الأدب؟ هل يساعدنا على التفكير بوضوح ، أو على الإحساس برهافة ، أو على الحياة حياة أفضل مما لو كنا من دونه ؟ ما وظيفة المعلم أو الأستاذ ، أو الشخص الذي يسمى نفسه ، كما أقول ، ناقدًا أدبيًا ؟ ما التأثير الذي تتركه دراسة الأدب في موقفنا السياسي أو الديني ؟... في بداية عملي لم أكن أبه كثيرًا بهذه الأسئلة ، لا لاني لا أملك إجابات عنها ، بل لاعتقادي أن كل من يطرح هذه الأسئلة انسان ساذج . لكنني أظن الآن أن أبسط الأسئلة ليس أصعبها إجابة فحسب ، بل أنها أهم الأسئلة، ولله فاني أطرحها وأحاول تقديم الإجابات التي في حوزتي عنها . أقول « أحاول » لأن الإجابات من هذه الأسئلة تكون عادة غير كافية . إن القضية التي يطرحها الأدب ليست من النوع الذي « يُحل » . وسواء أكانت إجاباتي لائقة أم غير لائقة فإنها تحفز على التفكير في هذه الأسئلة. وبما أنني لا أرى المستمعين ، فقد تخليت عن الأسلوب البلاغي ، واخترت أسلوب «الصف التعليمي» ، لاني أتخيل أن الطلاب خير مستمعين إليّ .

ثمة شيان أود مناقشتهما معكم . ففي المدرسة ، وفي الجامعة ، موضوع اسمه « الإنجليزية » ، في الاقطار التي تتحدث هذه اللغة ، الإنجليزية ، بالدرجة الأولى ، تعني اللغة الأم . وعلى هذا تكون أعظم موضوع عملي في العالم : فما أنت بقادر أن تفهم أي شيء في مجتمعت من دونها . فالامية مشكلة أساسية مثل مشكلة توفير المأكل والملأوى . إن

الفة الوطنية اسبقية على أي موضوع آخر : فلا شيء يمكن أن يكون فيه من الفائدة ما فيها . لكنك تلاحظ أن أي لغة أم ، في أي قطر متقدم أو متخلف ، تنقلب إلى شيء نسميه أدبا . فإذا تابعت دراسة الانجليزية ، فلابد أن تقرأ شكسبير وملتون . فلا أدب ، كما نعرف ، هو أحد الفنون ، كالرسم والموسيقى ، فبعد تدليل الكلمات الصعبة والرموز الكلاسيكية ، وبعد أن تتعلم ما تعنيه كلمات من أمثال المخيلة والأسلوب الأدائي ، فإن ما تستخدمه في فهمك هو خيالك . هنا أنت لست في الموقع العملي المفيد نفسه : فشكسبير وملتون ، مهما كانت ميزاتهم ، ليسا من ذلك النوع الذي عليك أن تعرفه لتعطي من مكانتك في المجتمع . أن شخصا لا يعرف شيئا عن الأدب يمكن أن يكون جاهلا ، إلا أن كثيرين من أمثاله لا يبالون بكونهم جهلة . أن كل طفل يشعر أن الأدب يدفعه إلى اتجاه مختلف عن الاتجاه ذي الجدوى المباشرة ، والكثير من الأطفال يلعبون جبهة عدم جدوى الأدب . ثمة سؤالان أود أن أعالجهم وهما ، أولا : ما علاقة الانجليزية لغة بالانجليزية أدبا ؟ . ثانيا : ما القيمة الاجتماعية لدراسة الأدب ، وما مكانة الخيال التي يفرضها الأدب ، في عملية التعلم ؟

لنبدأ بالطرق المختلفة التي نعالج بها العالم الذي نعيش فيه . افترض أن سفينتك تحطمت على شاطئ جزيرة غير أهلة في البحار الجنوبية . أن أول ما تقوم به هو القاء نظرة متأنية على العالم المحيط بك : من سماء وبحر وأرض ونجوم وأشجار وهضاب . فالت ترى هذا العالم على أنه عالم موسوعي ، فأولا تلاحظ أنه عالم لا يحادثك - أنه مليء بالحيوانات والنباتات والحشرات التي تدب ساعية إلى شغلها ، وليس ثمة أي شيء يستجيب لك : فلا أخلاق ولا ذكاء ، أو على الأقل ، لا تلمح شيئا من هذا القبيل . ربما كان لهذا العالم شكل ومعنى ، إلا أنه ليس شكلا بشريا أو معنى إنسانيا . وحتى لو كان ثمة الكثير من الطعام ولو كانت الحيوانات لا تشكل أي خطر عليك ، فالتك تشعر بالوحدة والخوف في مثل هذا العالم ، وأن لا مكان لك فيه .

ثانيا ، نشعر أن النظر في هذا العالم ، كثيء فرض عليك ، يقسم
ذهنك قسمين . فعقلك يحس بالقرابة ويريد دراسة هذا الواقع ،
وشعورك أو عواطفك ، تراه جميلا أو قاسيا أو مربعا . وأنت تعرفان
كلا هذين الموقفين يقومان على الواقع ، بالنسبة اليك على أقل تقدير .
فالذا كانت السفينة المحطمة سفينة غريبة ، فلاشك أنك تحس أن عقلك
يخبرك الكثير عن العالم الخارجي ، وأن عواطفك تملك المزيد ممايجري
في داخلها . فان كانت خلفيتك شرقيه ، عكست الامور السابقة ، وقلت
أن الجمال أو الرعب قائم في الجزيرة ، وان غريزتك في التصنيف والعدو
والقياس والتقسيم قائمة داخل ذهنك . ولكن شرقيا كنت ام غريبا،
فان معرفتك وعواطفك لا تتطابق في عقلك مادمت تسرح ناظريك في هذا
العالم . انها تتناوب وتجعلك قسمين : معرفة وعواطف .

إن اللغة التي تستخدمها عند هذا المستوى العقلي هي لغة الوعي
أو اليقظة . انها لغة الاسماء والصفات . ولابد أن تحتاج الى صفات من
امثال « رطب » أو « أخضر » أو « جميل » لتصف ما يبدو لك من
أشياء . هذا هو الموقف التأملي للعقل ، الموقف الذي منه تبدأ العلوم
والفنون ، مع أنها لا تمكث طويلا عند هذا الموقع . فالعلوم تبدأ بقبول
الوقائع والبراهين عن العالم الخارجي من دون محاولة تغييرهما . أن
العلم ينطلق من القياسات والوصاف الدقيقة ويجري وراء مطالب
العقل أكثر مما يجري وراء مطالب الانفعالات . فما يعالجه قائم هناك
في الخارج ، بغض النظر فيما اذا كنا نحبه أو لا نحبه . أما الانفعالات
فانها غير عقلانية : ففي مقياسها ما تحبه وما لا تحبه يحتل المرتبة
الاولى . ومن الطبيعي أن نعتقد أن الفنون تتبع طريق العاطفة ، مقابل
العلوم التي تتبع طريق العقل . ان هذا صحيح الى درجة ما ، إلا أن
ثمة عاملا معقدا .

هذا العامل المعقد هو التباين بين « أنا أحب هذا » و « أنا لا أحب
هذا » تلك هي حياة روبنسون كروزو التي جعلتها من نصيبك ، فلربما
كنت ذا مزاج من المسرة والطمأنينة الكلمة ، وهو المزاج الذي يمتريك

عندما تتقبل جزيرتك وكل ما يحيط بك . لكنك لا تمتلك هذا المزاج دائما . وعندما تمتلكه يكون مزاج المطابقة مع الهوية ، أو مزاج التماهي حيث تشعر أن الجزيرة جزء منك وانت جزء منها . أن هذا الشعور ليس شعور الوحي أو اليقظة ، اذ تشعر بالانفصام عن كل شيء لا يدخل نطاق نفسك المدركة . ان الحالة العادية لمفكك هي الشعور بالانفصال ، فيصبح هذا الشعور وعيا ، فالشعور « ان هذا ليس جزءا مني » سريعا ما يصبح « هذا ما ليس أريده » . انتبه لكلمة « أريد » فسوف تعود اليها .

وهكذا سرعان ما تتحقق أن ثمة فرقا بين العالم الذي تعيش فيه والعالم الذي تريد أن تعيش فيه . فالعالم الذي تريد أن تعيش فيه هو العالم البشري ، وليس العالم الموضوعي : ليس البيئة ، بل المسكن ، ليس العالم الذي تراه ، بل العالم الذي تشيده مما تراه . فانت تبني مأوى ، أو تزرع حديقة ، وحالما تبدأ العمل تدخل في مستوى مختلف من الحياة البشرية . انك الآن لا تفصل نفسك عن بقية العالم فحسب . فمفكك وعواطفك مشغولة الآن بالنشاط ذاته ، فلا تمايز حقيقي بينهما . وحالما تستنبت الحديقة أو المحصول ، فانك تصل الى مفهوم عقلي أو عاطفي ، لانه الاثنان معا . بالإضافة الى ذلك فانك تعمل لأنك تشعر أن من واجبك أن تعمل ، ولأنك تريد شيئا تحصل عليه في نهاية عملك . ذلك يعني أن المقولات الهامة لحياتك لم تعد الذات والموضوع المراقب والأشياء التي يراقبها : ان المقولتين الهامتين هما ما تريده وما لا تريده وبعبارة أخرى ، الضرورة والحرية .

ان المرء بنفسه ليس كائننا بشريا كاملا ، لذلك ساجعل سفينة محطة أخرى تمدك بلأجاء من الجنس الآخر ، وبأسرة تتكون تدريجيا: أنت الآن عضو في مجتمع بشري . . وهذا المجتمع البشري ، بعد مدة ، سوف يحول الجزيرة الى شكل بشري نوعا ما . أما الشكل البشري فهو شكل العمل الذي تقوم به أنت : الابنية والطرق عبر الغابة وتحسين المحاصيل الزراعية ضد الحيوانات التي تسعى الى أكلها .

هذه الاشياء ، المخططات الاولى للمدينة ، من طريق عام وحديقة ومزرعة ، هي الشكل البشري الطبيعة ، او شكل الطبيعة البشرية ، التي تحبها انت . هذه هي منطق الفنون التطبيقية والعلوم ، وتظهر في مجتمعنا على شكل هندسة وزراعة وطب وعمران . في هذه المنطقة لا نستطيع ان نعين بوضوح اين ينتهي الفن واين يبدأ العلم ، والعكس صحيح .

اللغة التي نستخدمها عند هذا المستوى ، هي لغة الحس العملي ، لغة أفعال أو كلمات تعبر عن الحدث والحركة . فالعالم العملي هو عالم تملأ أصوات أحداثه على أصوات كلماته . ان هذا المستوى من الوجود أعلى من المستوى التأملي ، لانه يقوم بعمل شيء في العالم بدلا من تأمله ، ولكنه يظل في حد ذاته مستوى بدائيا جدا . انه عملية تحويل البيئة لصالح نوع واحد . هذه العملية تأخذ مجراها بين الحيوانات والثباتات ، مثلما تأخذ مجراها بين الكائنات البشرية . ان للحيوانات كثيرا من مهاراتها العملية : فبعض الحشرات تقوم بعمل بنائي معماري بديع جدا ، وكلاب الماء تعرف تماما شيئا من الهندسة المدنية . في هذه الجزيرة ، وعلى الاخص ان كنت وحيدا ، لابد أن تطلع على مستوى حيواني من الدرجة الثالثة . ان ما يجعل حياتنا العملية انسانية حقا هو المستوى الثالث للعقل ، حيث يندمج الوعي بالمهارة العملية .

ان المستوى الثالث هو رؤية او نمط قائم في ذهنك لما تريد ان تنشئه . نعود الى كلمة « أريد » مرة ثانية . ان أفعال الانسان تسيرها الرغائب ، الا ان بعض هذه الرغائب عبارة عن حاجات مثل الطعام والدواء والمأوى . ومن هذه الحاجات : الجنس والرغبة في التناسل ونتاج المزيد من الكائنات البشرية . لكن ثمة رغبة ايضا في الحصول على شكل بشري اجتماعي في الوجود ، شكل المدن - الحقائق - الزارع او ما نسميه حضارة . ان حيوانات وحشرات كثيرة تملك هذا الشكل الاجتماعي ايضا ، لكن الانسان يعرف انه يملكها ، فيقارن بين ما يعمل وما يتخيل ان بمقدوره ان يعمل . وهكذا نبدا بمعرفة اين يكون الخيال

في مخطط الشؤون البشرية . انه القدرة على انشاء نماذج ممكنة للتجربة البشرية . ففي عالم الخيال كل شيء ممكن ، لكن لا شيء يحدث واقعيًا . فان كان لابد من الحدوث ، فمن الضروري الانتقال من عالم الخيال الى عالم الحدث .

لدينا الآن ثلاثة مستويات للعقل ، ولكل مستوى منها لفته . وهذه اللغة هي الانجليزية في المجتمعات التي تتحدث الانجليزية . هناك مستوى الومي أو اليقظة ، حيث أهم شيء في هذا المستوى انني أفرق بين نفسي وأي شيء آخر . وانجليزية هذا المستوى هي انجليزية الكلمة اليومية ، التي غالبًا ما تكون مونولوجًا . وبإمكانك ان تتحقق بنفسك اذا استرقت السمع من وراء باب ، أو أصغيت الى نفسك . ويمكن ان نسمي هذه اللغة لغة التعبير الذاتي . ثم نجد لدينا مستوى المشاركة الاجتماعية ، ولهذا المستوك لفته ، انها لغة تكنولوجيا نسمعها من المعلمين والوعاظ والسياسيين والدعاة والقانونيين والعلماء . لقد سمينا هذه اللغة من قبل لغة الاحساس العملي . ثم هناك مستوى الخيال ، الذي ينتج اللغة الادبية للقصائد والمسرحيات والروايات . والحقيقة ان هذه اللغة ليست لغات مختلفة ، لكنها ثلاثة أسباب مختلفة لاستخدام الكلمات .

ربما نستطيع ، على هذا الاساس ان نميز الفنون من العلوم . فالعلم يبدأ بالعالم الذي علينا ان نعيش فيه ، راضين بمعطياته ، محاولين فهم قوانينه . ومن هنا ينطلق العلم نحو الخيال : انه يفقدو بناء عقليًا ، نموذجًا للطريقة الممكنة للتجربة . وكلما اوغل في هذا الاتجاه ، تكلم أكثر فاكتر لغة الرياضيات التي هي في الحقيقة احدى لغات الخيال ، الى جانب لغة الأدب والموسيقى . ويبدأ الفن من جهة أخرى ، بالعالم الذي انشأناه ، وليس بالعالم الذي نراه . انه يبدأ بالخيال ، ثم يعمل باتجاه التجربة العادية : أي انه يحاول ان يجعل نفسه مقبولا ومترفا به قدر الامكان . انك تعرف لماذا نتجه الى اعتبار العلوم عقلية واعتبار الفنون عاطفية : فالاول يبدأ بالعالم كما هو قائم . والاخر يبدأ بالعالم

الذي نريده ان يكون . لا شك ان العلم ، حتى هذه النقطة يقدم رؤية عقلية للواقع ، ويحاول الفن ان يجعل العواطف دقيقة ومنضبطة ، كما تفعل العلوم بالعقل . لكن من السخافة الاعتقاد ان العالم عقلاني لا تحركه عاطفة ، وان الفنان ملقى في دوامة العواطف الهائجة . فانت لا تستطيع تمييز العلوم من الفنون بالعمليات العقلية التي يستخدمها الناس : ان العلم والفن ، كليهما ، يستخدمان مزيجا من الحس العام والحس الداخلي . ان العلم المتطور والفن المتطور يلتقيان معا التقاء حميما ، من الناحية النفسية وغير النفسية .

لكن حقيقة انها ينطلقان من نقطتين متعارضتين ، وان التقيا في منتصف الطريق ، تجعل بينهما فرقا هاما . فالعلم يتحدث كثيرا عن العالم كما هو جار : انه ينمو ويتحسن . ان الفيزيائي اليوم يعرف من الفيزياء اكثر مما يعرف نيوتن ، وان لم يكن عالما عظيما . لكن الادب ينشأ من النموذج الممكن للتجربة ، وما ينتجه هو النموذج الادبي الذي نسميه النموذج الكلاسيكي . فالادب لا ينمو ولا يتحسن ولا يتقدم . فمن الممكن ان يكون لدينا مسرحيون في المستقبل يكتبون مسرحيات اجود من « الملك لير » وان تكن مسرحيات مختلفة ، لكن الدراما ككل او بشكل عام ، لن تكون افضل من « الملك لير » ان « الملك لير » تعتبر فعلا دراما ، وكذلك « اوديب ملكا » التي كتبت قبلها بالفي عام ، وستظل كلتاهما نموذجين للكتابة الدرامية طالما ان هناك جنسا بشريا يعاني ويقاسي . ربما تتحسن الظروف الاجتماعية : فمعظمنا يرغب في العيش في الولايات المتحدة في القرن التاسع عشر ، وليس في ايطاليا القرن الثالث عشر ، واحتفاء وايمان بالديمقراطية قد يترك احساسا قسي معظمنا اكثر من جحيم دانتي . لكن لا ينجم من ذلك ان وايمان كشاعر افضل من دانتي : ان الادب لا يسير وفق ذلك الخط من التحسن والتقدم .

ان تحسن كل شيء مع الزمن ، بما في ذلك العلم ، يجعل الفنان الادبي ملقى على الهامش . فلا يبدو ان الكتاب يستفيدون من تقدم العلم ،

وان كانوا يستفيدون من كل أنواع الخرافات . ولاشك أنك لن تهرع الى الشراء المعاصرين طلبا للارشاد والقيادة في عالم القرن العشرين . لا اظن أنك تقصد عزرا باوند بنزعته القاشية وكونفوشيته ونزعته المعادية للسامية . ولا تذهب الى يتس بنزعته الروحانية وجنياته وتنجيماته . ولا تهرع الى لورانس الذي سيقول لك ان افضل شيء للخدم هو الجلد ، لانه يوطد دورة الدم بين الخادم والسيد . ولا تعمد الى البيوت الذي يخبرك بأنه للحصول على ثقافة مزدهرة يجب أن نتقف النخبة ، تاركين بقية الناس يعيشون بالطريقة المألوفة ، والا نمس كنيسة انجلترا . ربما كان الروائيون اقرب الى العالم الذي يعيشونه، ولكن ليس كثيرا . إن الشيوعيين يتحدثون عن انحطاط الثقافة البرجوازية ، وهو ما يرددونه دائما ، إلا ان الكتاب الملتئمين اليهم لا يبدوون افضل ، بل انهم ابلد . وهكذا يبدو ان المسألة الحقيقية مسألة كبيرة جدا . امن الممكن أن الادب ، وعلى الاخص الشعر ، يفوق في النمو حضارة علمية كحضارتنا لقد أراد الانسان ان يطير ، ومنذ آلاف السنين كان نحت تماثيل لثيران مجنحة ، ويروي القصص عن اناس خلقوا في طيرانهم باجنحة صناعية اذابتها الشمس . في مسرحية هندية عمرها الف وخمسمئة سنة ، عنوانها « ساكونتالا » هناك إله يطوف طائرا في مربة ، بحيث ان القاريء الحديث يأخذ انطبعا بأنها اشبه بطائرة خاصة . لقد كان خيال الكاتب جامحا ، ولكن هل نحن بحاجة الى امثال هذه القصص ونحن نملك طائرات خاصة ؟

ليست هذه مسألة جديدة : لقد طرحها قبل مئة وخمسين سنة توماس لوف بيكوك ، الذي كان شاعرا وروائيا فذا جدا . لقد كتب مقالة بعنوان « أربعة عصور من الشعر » فقال ، وبالطبع لا يعني ما يقول ، إن الشعر ثروة عقلية توقف خيال البشرية في طفولتها ، لكن الآن ، في عصر العلم والتكنولوجيا ، فقد الشاعر وظيفته الاجتماعية . قال بيكوك « الشاعر في أيامنا عبارة عن نصف بربري في مجتمع متمدن . إنه يعيش في الايام الغابرة . آراؤه ، افكاره ، مشاعره ، تداعياته ،

كلها تصرفات بربرية وعادات بالية وخرافات منبوذة ، إن مشية عقله أشبه بمشية السرطان : إلى الخلف » . مقالة بيكوك أزعجت صديقه فدحضا بمقالة تحت عنوان « دفاع عن الشعر » . مقالة شللي قطعة أدبية رائعة ، إلا أنها لا تدخل القائمة في عقل أحد . سوف أزهق كثيرا من وقتي حول مسألة صلة الأدب الوثيقة بعالم اليوم ، ويمكن الآن أن أشر فقط إلى الخطوط الرئيسية لأجابتي . هناك نقطتان أوردتهما الآن : أحدهما سهلة بسيطة ، والثانية أشد تعقيدا .

النقطة البسيطة هي أن الأدب ينتمي إلى العالم الذي يشيده الإنسان ، وليس إلى العالم الذي يراه ، إلى بيته وليس إلى بيئته . عالم الأدب هو العالم البشري المموس للتجربة المباشرة . إن الشاعر يستخدم الصور والأشياء والأحاسيس أكثر مما يستخدم الأفكار المجردة ، ولأروائي يهتم بسرد القصص لا بالثارة المجادلات . وعالم الأدب هو عالم بشري شكلا ، عالم تشرق الشمس فيه من الشرق ، وتغرب من الغرب على تخم أرض مسطحة ذات ثلاثة أبعاد ، حيث الوقائع الأولية ليست ذرات وكهارب ، بل أجساد ، والقوى الأولية ليست طاقة أو جاذبية ، بل حب وموت وحزن وفرح . فلا يدهشنا أن يكون الكتاب من الناس البسطاء ، وليسوا من المثقفين . والحقيقة أنهم ليسوا أقل من أي شخص آخر بلاهة وشذوذا . ما يهمنا هو ما ينتجون ، لا ما هم عليه ، والشعر عند ملتون « بسيط وحسي وعاطفي » أكثر من الفلسفة أو العلم .

النقطة الثانية ، النقطة الصعبة المعقدة ، تعود بنا إلى ما قلناه ، عندما كنا في جزيرة بحر الجنوب . أن استجابتنا العاطفية للعالم تنفوت بين « أنا أحب هذا » و « أنا لا أحب هذا » وقد قلنا أن الجملة الأولى تدل على حالة التماهي ، وهو الشعور أن كل شيء حولنا هو جزء منا ، والجملة الثانية تدل على الحالة العادية للوعي ، أو الانفصال ، حيث يكون الفن والعلم قد ظهرا . إن الفن يبدأ حالما تنقلب « أنا لا أحب هذا » إلى « ليست هذه الطريقة هي الطريقة التي أتخيل بها » . فنلاحظ هنا

إن بين العقل الابداعي والعقل الذي هو كتلة من الخلايا العصبية شيئاً مشتركاً . فكلاهما لا يرتاح لما يراه ، وكلاهما يؤمن إن من الضروري وجود شيء آخر هناك . وكلاهما يحلول ادعاء إنه هناك ، أو ان يجعله هناك . والفروقات بينهما هامة جداً ، لكننا غير مستعدين لها الآن .

في مستوى الوعي العادي يكون الفرد مركز كل شيء ، ويكون محاطاً من كل جوانبه بما ليس هو (أي بأشياء تتغير عنه - المترجم) . وفي مستوى الحس العملي ، أو في مستوى الحضارة ، ثمة محيط بشري ، عالم مثقف قليلاً ، ذو شكل بشري ، مسيج بغابة بين البحر والسماء . ولكن أي شيء يمكن تمثيله يصنع من الخيال ، وحدود التخيل هي بشكل عام العالم البشري . وهنا نسترجع ، بوعي تام الحس الأصلي المفقود للتماهي مع ما يحيط بنا ، حيث لا وجود لشيء خارج عقل الإنسان . إن الإديان تقدم لنا رؤى الإبدية والسموات اللا محبودة أو الفراطيس التي لها شكل المدن والحدائق التي أقامها الإنسان في حضارته ، مثل اورشليم ومدن المذكورة في التوراة ، لكن لا يوجد فيها ذلك الإحباط والجؤس اللذان يوجدان في حيائنا العادية بكميات ضخمة . أننا لن ننظر الى تلك الرؤى باعتبارها ديناً ، بل باعتبارها تشير الى الحدود التي يصل اليها الخيال . كما تشير أيضاً الى أن الخيال لا يعرف حدوداً في هذا العالم البشري . قلنا من قبل ان الرغبة في الطيران خلقت الطائرة ، إلا ان الناس يستقلون الطائرات ، ليس رغبة في الطيران بل لانهم يريدون الوصول الى مكان ما بصورة أسرع . فليس ما انتج الطائرة رغبة في الطيران بقدر ما هو التمرد على طفيلان المكان والزمان . وولتلك عملية لا تتوقف ، مهما بلغ تطبيق رواد فضائنا ، أمثال تيتوف وغلين ، من علو شاطئ .

لكل حديث من أحاديث الستة ، جعلت عنواناً مأخوذاً من الأدب . وعنواني الذي وضعته لهذا الحديث هو « الحافز على المجاز » اخذته من قصيدة والاس ستيفنس . واليكم القصيدة :

تحبها تحت الاشجار في الحصل الخريف
لان كل شيء وقتها يكون نصف ميت
فالريح تجر اذيالها مثل كسيح يزحف
بين الاوراق

وتكرر كلمات لا معنى لها

* * *

وبالطريقة ذاتها كنت سمينا في الربيع
بالوان الاشياء الباهتة لاشياء اربعة
السماء ذات الاشعاع الباهت
والفيوم المنصهرة والطائر الوحيد والقمر القامض

* * *

القمر القامض ينير عالما غامضا
من الاشياء التي لا يمكن التعبير عنها تماما
حيث انت نفسك لا تستطيع
ان تعبر عن نفسك تماما
ولا ترغب في ان تعبر عنها

* * *

ترغب في مباحج التغيرات :
الحالز الى الاستمارة

يتقلص من ثقل القمر البستاني ،

اللباء الوجود

* * *

المزاج المتورد ، الطريقة

من احمر واذق ، الصوت الاجش -

الفولاذ يحطم المودة - الويفس الحاد

والمجهول الحيوي ، النمي ، القاتل ، المهيمن

* * *

ما يسميه ستيفنس ثقل القمر البستاني ، ألباء الوجود ، المجهول
العنصر المسيطر ، هو العالم الموضوعي ، العالم الذي خلق ليقف ضدنا .
في غير ميدان الادب ، ليس الحافظ الى الكتابة سوى وصف هذا العالم .
لكننا في ميدان الادب نفسه نستخدم اللغة بطريقة تترابط عقولنا بها .
وحلما نستخدم لغة الترابط ، فقد باشرت باستخدام الكلام البلاغي .
فلو قلت ان هذا الحديث جاف وبليد ، فقد استخدمت البلاغة وربطتها
بأصولها . هناك نوهان من الترابط ، المماثلة والتوحد ، فالمماثلة هي شيان
يشبه احدهما الآخر ، والتوحد يعني شيئين بهوية واحدة . فالمماثلة كقول
بيرنز : « حبيتي تشبه وردة حمراء ، حمراء » . والتوحد كقول شكسبير :

انت الآن زينة النعيا البهية

والرسول الوحيد الى الربيع الصارخ

فالمماثلة في الصورة البلاغية تسمى « التشبيه » والتوحد يسمى « المجاز » .

عليك ان تكون حذرا في الادب الوصفي عندما تستخدم اللغة الترابطية .
سوف تجد ان « المماثلة » او « المشابهة » تشبيه شيء باخر ، تخضع جدا في

الوصف ، اذ الفروقات بين شيئين مهمة كالمشبهات . اما في المجاز ، حيث يمكنك ان تقول : « ان هذا هو ذاك » فلنك تدبر ظهورك للمنطق والعقل بصورة كاملة ، فمنطقيا لا يمكن لشيئين ان يكونا شيئا واحدا ، انهما يظلان شيئين . ان الشاعر ، على اي حال ، يستخدم هذين الشكلين القجين البدائيين من التفكير ، بطريقة غير مألوفة ، لان مهمته ليست وصف الطبيعة ، بل اطلعك على عالم امتلكه وامتصه العقل البشري ، بصورة تامة - انه يقدم اليك ميسميه بودليز « السخر الموحى الذي يشتمل على الذاتي والموضوعي في الوقت نفسه ، على الفنان والعالم الذي خارج الفنان معا » . ان الحافز على المجاز ، حسب كلام والاس ستيفنس هو الرغبة في الربط ، وفي التوحد ، توحد العقل البشري بما يجري خارجه ، لان المتعة الحقيقية الوحيدة التي يمكن ان تمتلكها هي في تلك اللحظات النادرة ، حين تشعر اننا اذا كنا نعرف الجزء فاننا ايضا جزء مما نعرف ، على حد قول بولس .



٢ - مدرسة الغناء

في حديثي الاول جعلت سفينتك تتحطم ودفعت بك الى جزيرة في بحر الجنوب ، وحاولت أن ابرز المواقف العقلية التي يمكن أن تنجم عن ذلك . وقد رأيت أن ثمة ثلاثة مواقف رئيسية : الاول حالة الوعي أو اليقظة التي تفصلك كافرذ عن بقية العالم . والثاني هو الموقف العملي لخلق طريقة انسانية للحياة في ذلك العالم . والثالث الموقف التخيلي ، الرؤية أو نموذج العالم كما تتخيله أنت ، وكما تود أن يكون . وقلت إن ثمة لغة لكل موقف من هذه المواقف ، وأن تلك اللغات تظهر في مجتمعاتنا على شكل لغة الحديث اليومي ، ولغة المهارات العملية ، ولغة الادب . واكتشفنا أن لغة الادب عبارة عن لغة ترابطية : تستخدم طرق الاداء البلاغي ، مثل التشبيه والجزء لتوحد بين العقل البشري والعالم الكائن خارج هذا العقل . وهذا التوحيد هو ما يهتم به الخيال .

لاحظت أننا ذهبنا تدريجيا من الجزيرة الى كندا القرن العشرين ، فهناك ، الجزيرة ، قلما عثرنا على أدب نفيس ، فإن كان ثمة أدب فهو من النوع العملي ، أمثال الرسائل الموضوعة في مقام ، أن كان لديك مقام في تلك الجزيرة . أن السبب هو أنك لست بلاتيا اصيلا : فلا تستطيع أن تجعل خيالك يعمل في هذا العالم ، ملحد تلك البقع التي تعرفها . سنرى مدى أهمية نقطة كهذه على الفور . وفي الوقت نفسه فكر في روينسون كروزو ، وهو انجليزي في القرن الثامن عشر ، من وطن اصحاب المتاجر . انه لا يكتب الشعر : ما فعله كان فتح صحيفة ودفتر حسابات .

ولكن افترض أنك في مستوى من البدائية يسمح لك بتطوير حيالتك الخيالية . أنك ستبدأ بتوحيد العالمين : الانساني ، بكل أنواع الطرق

المتوفرة . إن الاشيع الامم ، والشيعه الاهم بالنسبة الى الادب هو الاله الكائن الذي هو بشري في الشخصية والشكل العام، لكن يبدو أن له ارتباطا خاصا بالعالم الخارجي ، كإله العاصفة وإله الشمس وإله البحر وإله الشجر . بعض الشعوب توجد نفسها بحيوانات أو نباتات معينة ، تسمى الطوطم ، وبعضها يربط حيوانات معينة ، حقيقية أو تصويرية ، كالثيران أو الثنانيين ، بقوى الطبيعة ، وبعضها يعزو قوى الطبيعة السائدة، إلى كائنات بشرية ، من السحرة غالبا ، وأحيانا من الملوك . ربما تقول ان هذه الاشياء تتعلق بالدين المقارن أو الانثروبولوجيا ، وليس بالنقد الادبي . وأنا أقول انها كلها منتوجات الميل إلى توحيد المثلين : البشري والطبيعي . ذلك انها فعلا مجازات تصبح مجازات صرفة ، حالما نتوقف أن تكون معتقدات ، أو حتى قبل ذلك . هوراس بطبعه المتباهي ، قال مرة ان شعره سوف يدوم مادامت العذارى الراهبات يذهبن إلى الهضبة الكابيتولية للتعبد في معهد جوبيتر . ألا أن شعر هوراس استمر أكثر من ديانة جوبيتر ، بل جوبيتر نفسه لم يستمر في الحياة إلا لأنه كان كامنا في الادب .

لا يوجد مجتمع بشري من البدائية بحيث يمتلك نوعا من الادب . الشيء الوحيد هو ان الادب البدائي لا يكون وقتها مميزا من بقية مظاهر الحياة : انه ما يزال مدبوجا بالدين والسر والاحتفالات الاجتماعية . لكن يمكن أن نرى تعبيرا أدبيا يكتسب شكلا في تلك الاشياء ، ويكون أطارا تخييليا ، ان صح القول . بحيث يشتمل على الادب المتحدر منه . إن الآلهة تتخذ شخصيات معينة : فهناك إله الخداع وإله السخرية وإله الكبرياء : وهذه التماثلات نفسها دخلت في التيجندات والحكايات الشعبية ، كما دخلت في الرواية الخالية بعد تطور الادب . واتخذت الطقوس والرقصات شكلا دراماتيكيا ، وبالتدرج نظهر دراما مستقلة . أما القصائد التي استخدمت في مناسبات مختلفة - أغاني الحرب والعمل ، والمرامي الجنائزية ، وأغاني الأبطال - فتصبح شكلا أدبيا تراثيا .

مغزى كل هذا هو أن لكل شكل في الأدب أصلا ، ويمكن أن نتبع هذا الأصل حتى أقدم الأرملة الفلورية . فرغبة الكاتب في الكتابة متابتة من تجربة سابقة في الأدب ، فهو يبدأ بتقليد أي شيء قرأه ، وهو ما يعني ما يكتبه الناس حوله . وهذا يمده بما يسمى عرفا ، أي طريقة معينة في الكتابة مقبولة نمطيا واجتماعيا . ان الشاعر الشاب في عصر شكسبير لابد ان يكتب عن إحباط الرغبة الجنسية ، والشاعر الشاب في هذا العصر سيكتب عن انفراجها ، ولكن نظل الكتابة في كلتا الحالتين عرفا . بعد ممارسة العرف فترة زمنية ، سوف يتطور إحساسه المميز بالشكل من قلب معرفته بالتكنيك الأدبي . فهو لا يبدع من لا شيء . ومهما كان الشيء الذي يقوله فإنه لا يقوله الا ضمن طريقة أدبية معترف بها . ويمكن أن نفهم هذا بصورة أفضل لو أخذنا الرسم مثالا لنا . كان هناك رسامون منذ العصر الجليدي الأخير ، وآمل أن يكون هناك رسامون حتى العصر التالي : أنهم يظهرون تنوعا في الرؤية ، وإصالا في إبراز هذه الرؤية. لكن القضايا التكنيكية الفعلية، أو الشكلية للتكوين الموجودة في القيام بوضع ألوان وأشكال معينة على سطح اللوحة ، الذي يكون عادة على شكل مستطيل، ما تزال مستمرة منذ بداية الرسم وحتى اليوم، من دون أن تتغير.

وكذلك الأمر في الأدب . فالقصة الخيالية، لا تتغير قضاياها التكنيكية من حيث شكل القصة الذي يجعلها مفيدة في القراءة ، ويمدها بعنصر التشويق ، ويخلق لها منطق البداية والنهاية ، مهما كان الزمن أو الثقافة التي توجد فيها القصة . لقد لاحظ فورستر أنه من دون أجراس الزواج ونواقيس الجنزلات، لا يعرف الكاتب الروائي أين يتوقف. ويمكن أن يضيف نهاية تقليدية ثالثة ، وهي نقطة المعرفة الذاتية ، حيث فيها تجد الشخصية شيئا ما خارج نفسها نتيجة تجربة معقدة متازمة . لكن الزواج ونواقيس الجنزلات ، لا يعرف الكاتب الروائي أين يتوقف. ويمكن الإبداعي ، منذ آلاف السنين وحتى اليوم . لو فتحت التوراة ، لوجدت قصة عثور ابنة فرعون على الطفل موسى. وهذا نمط تقليدي للقصة، الولادة الغامضة للبطل ، نجده في قصة ملك من بلاد البرافدين ، قبل أن

تكون هناك تورا على الإطلاق. ونجد هذا النمط في ليجنדה عن برسيوس
الغريقي . وقد نقل هذا النمط الى الادب يوربيدس في مسرحية «ايون»
ثم استخدمه بلوتوس وتيرنس وكتاب كوميديون آخرون ، ثم صلو وسيلة
في القصة الخيالية ، استخدمت في « توم جونز » و « فوليفر تويست »
وما تزال من الوسائل القوية في الادب .

كذلك تلاحظ ان الادب الشعبي وهو نوع من القصص تقرأ للتسلية،
يجري دائما ضمن اعراف دقيقة . لو اخذت قصة جاسوسية فقد تظل
حتى نهايتها ، وانت لا تعرف من قام بهذا العمل الغامض ، لكنك تعرف
قبل ان تقرأ القصة ، معرفة دقيقة ، نوع ذلك الشيء الذي سيحدث.
فاذا قرأت قصة في المجلات النسائية ، فقلت تقرأ قصة سندريلا مرة بعد
أخرى . واذا قرأت قصصا مثيرة ، فكذلك تعيد قراءة قصة « ذو اللحية
الزرقاء » مرة بعد أخرى . فاذا قرأت قصص رعاة البقر فكذلك تقرأ
الاعراف المروية بعد ان تطورت ، ودخلت الادب في العصور كلها ، بما في
ذلك أدب شكسبير . والشيء نفسه يصدق على تقديم الشخصيات .
فكلية الخداع او آلهة التباهي في الاساطير القديمة والقصص الشعبية
البدائية، هي شخصيات من النوع ذاته الذي استخدمه فولكنر او تينيسي
وليامز . ولقد اشرت الى بلوتوس وتيرنس ، وهما كاتبان كوميديان في
في روما عاشا قبل المسيح بمئتي سنة ، اخذا حبكتهما من المسرحيات
اليونانية القديمة . وما يحدث في الكوميديات يكون عادة على النحو
التالي: شاب يقع في حب فتاة من فتيات الطبقة الرفيعة ، ولا يستطيع
ابوه ان يفعل شيئا ، الا ان خادما ذكيا يستغل الاب والشاب معا ،
ويحصل على الفتاة . غير الفتاة البلاطيقوا جعلها راقصة في الكورس واجعل
الخادم قهرمانا ، وحول الاب الى العمة أغاثا ، تحصل على الحكمة ذاتها
في رواية وودهوس . إن وودهوس كاتب شعبي وحقيقة كونه . كاتب
شعبيا تلعب دورا في استخدامه للحبكات الاصلية . وبالطبع هو لا ينظر
الى حبكاته نظرة جدية ، فهو يسخر منها عندما يستخدمها . لكن هذا
ما فعله تيرنس وبلوتوس .

المبدأ الذي نراه ، اذن ، هو ان الادب لا يستطيع أن يشتق اشكاله إلا من ذاته : انها لا يمكن أن توجد خارج الادب ، إلا بمقدار ما توجد الاشكال الموسيقية ، كالسوناتا والقيوغ خارج نطاق الموسيقى. هذا المبدأ هام جدا لفهم ما يجري في أدبنا . فعندما كتبت كندا ما تزال قطرا للرواد فلن من المفترض أن تكون قطرا جديدا كل الجدة ، مجتمعا جديدا ، أي لا بد لهذه الأشياء والتجارب من أن تنتج أدبا جديدا . ومنذ ذلك الوقت والكتاب الكنديون ، وأنا منهم ، يقولون أن كندا سوف تقدم أدبا جديدا لكن هذه الأشياء والتجارب الجديدة لم تقدم سوى المضمون ، أنها لم تقدم اشكالا أدبية جديدة . ان هذه الاشكال لا يمكن أن تأتي الا من الادب الذي يعرفه الكنديون . ان الناس الذين قدموا ، قبالا ، من انجلترا عام ١٨٣٠ وراحوا يكتبون وفق تقاليد الادب الانكليزي في عام ١٨٣٠. ما كان بمقدورهم أن يفعلوا غير ذلك : لم يكونوا بلنانيين ، وما كان بمقدورهم أن يروا العالم كما يراه الهنود الحمر . عندما كتبوا احتلوا حذو بايرون وسكوت وتوماس مور ، لان ذلك ببساطة ما كانوا يقرؤون ، ولهذا السبب ذاته يقلد الكتاب الكنديون اليوم كتفيا من أمثال لورانس وأودن .

وقد حدث الشيء ذاته في الولايات المتحدة ، فقد تنبأ الناس بأن إلياذات وأوديسات سوف تظهر من الفلبات القديمة للعالم الجديد . كان الأمير كان أكثر حظا مننا بقليل : فقد كان لديهم فعلا كتاب فيهم من الاصللة ما جعلهم يقدمون ملاحم قومية ، لا تشبه في قليس أو كثير الايلياذة والاوديسة ، انها كتب من أمثال « هكبري فن » و « موبى ديك » ، تطورت من تقاليد تختلف كل الاختلاف عن تقاليد هومر . لكن هل يحق لنا أن نقول انها لا تشبه في قليل أو كثير الايلياذة والاوديسة؟ اذا القينا عليها نظرة سطحية ، فانها مختلفة كل الاختلاف ، ولكن كلما عمقت معرفتك بالاوديسة وهكبري فن ، ظهرت لملك المشابهات والتمثالات بينها : التكررات والاكاذيب البريئة للتخلص من الورطات ، والمفلسات المثيرة ، التي غالبا ما تنقلب الى مغامرات تراجيدية ، واختلاط الحبل بالنابل ، والاحساس بأن الصداقة البشرية أقوى من

أي كارثة . ان ملقيل يخرج عن السرد الروائي ويشرح لنا كيف أن حوته الأبيض ينتمي الى اسرة الوحوش البحرية ذاتها التي تبرز في الأساطير اليونانية وفي التوراة .

انا لا أقول انه لا جديد في الادب . انا أقول ان كل شيء جديد ، ومع ذلك فان هذا الجديد هو من نوع القديم ذاته ، مثلما الطفل فرد جليد مع انه مثال لشيء شائع جدا ، وهو الكائنات البشرية ، المنحدرة هي الأخرى من الكائنات البشرية الأولى . ولا شك انك تتساءل : ما الغاية من هذا الكلام ؟ .. الغاية تقتطبان :

الأولى : انت تذكر أنني ميزت لغة المخيال ، أو الادب ، من لغة الوعي ، التي تقدم لنا الحديث اليومي ، ومن لغة المهارة العملية أو المعرفة ، التي تقدم لنا المعلومات كالمعلم والتاريخ . تلكم هي أشكال للخطاب اللفظي حيث تتكلم مباشرة الى المستمعين . لكن في الادب لا يوجد خطاب مباشر : فالامر ليس ماذا تقول ، بل كيف تقول . ان الكاتب الادبي لا يقدم معلومات ، لا عن الموضوع ولا عن حالته الذهنية : انه يسعى الى ترك الشيء يأخذ شكله الخاص ، سواء كان هذا الشيء قصيدة أو مسرحية أو رواية أو أي شيء آخر . وهذا السبب في انك لا تستطيع أن تنتج الادب بصورة طوعية حرة ، وربما كتبت رسالة أو تقريراً . وهذا هو السبب ايضا في انه لا فائدة من اخبارك الشاعر انه يجب أن يكتب بطريقة مختلفة حتى تفهمه افضل . إن الكاتب الادبي لا يستطيع الا أن يكتب وفق الشكل القائم في عقله . فمن الخطأ الاعتقاد أن الكاتب الاصيل هو النقيض المقابل للكاتب التقليدي . جميع الكتاب تقليديون لانهم جميعا يواجهون المشكلة ذاتها وهي تحويل لغتهم من كلام مباشر الى خيال . بالنسبة الى الكاتب الذي دون الوسط ، يحطه التقليد يعيد صدى الآخرين ، وبالنسبة الى الكاتب الشعبي ، يمنحه صيغة يمكن أن يستغلها ، وبالنسبة الى الكاتب الجيد الموق ، فانه يطلق تجاربه ، أو مواظفه من ذاته ويدمجها في الادب ، مرجعها الذي اليه تنتمي .

هاكم قصيدة لتوماس كالمبيون معاصر شكسبير :

عندما تجبرين على النزول إلى

ظلال العالم السفلي

وتحلين ضيفة لثائفة

وهوذا تنطق الأرواح الجميلة

بوعي البقيضاء وهلين المغنجة

وبقية الصنلوات

ليسلمن قصص حبك الأخيرة

من ذلك القسان المذب الذي

تحرك موسيقاه هضاب العجيم

* * *

عندما تكلمي عن السرات والآداب

عن الاقنعة والتنافسين في شرح شبههم

عن الباربات والتجديبات الكبرى للفرسان

وعن كل تلك الانتصارات من أجل جمالك :

وعندما تخبرين عن كل الأعمال

الرفيعة التي صممت من أجلك

اخبرينهم كيف اقدمت على قتلي .

هذا الشعر كتب وفق تقاليد شعراء ذلك العصر في شعر الحب :

فالشاعر دائما يقع في حب سيدة قاسية متأبئة ، هجراتها يسبب

لحببها الجنون أو الموت . أنه تقليد صرف ، وإننا لنضيع الوقت إذا رحنا نفتش عن المرأة في حياة كاميون — فليس هناك من تجربة حقيقية وراء هذه القصيدة . كاميون نفسه كان شاعرا وناقدا ومؤلفا موسيقيا، نسج قصائده على حالته الموسيقية الخاصة . كان أيضا جرفيا بدأ بدراسة القانون ، لكنه انقلب إلى الطب وخدم في الجيش فترة من الوقت وباختصار كان مشغولا ، لا وقت لديه لأن يكون قتيلا حب سيدة ظالمة . تستخدم القصيدة اللغة الدينية . ولكن الدين الذي تحدث عنه كاميون ليس الدين الذي يؤمن به أبدا . ومع ذلك فقد جاءت قصيدة حب رفيعة المستوى ، إنها قصيدة متكاملة ، ولو اعتقدت أن القصيدة التقليدية لا يمكن أن تتأني إلا من الممارسة الأدبية ، وأنك تستطيع أن تكتب قصيدة أفضل إذا اعتمدت على التجربة الحقيقية ، فلني أشك في أنك تستطيع أن تثبت ذلك . بيد أنني لا أستطيع شرح ما فعله كاميون فعلا في هذه القصيدة قبل أن أصل إلى النقطة الثالثة.

كل الموضوعات والشخصيات والقصص التي تواجهك في الأدب تنتمي إلى أسرة واحدة متواشجة . وبإمكانك التحقق من ذلك إذا امعنت في كلمات التراجيديا أو الكوميديا أو الهجاء أو الرومانس: فهناك طرق نموذجية عديدة يتم سرد القصص بواسطتها . أنك تحتفظ بجماع خبراتك الأدبية معا : فانت دائما تتذكر قصة أخرى قرأتها أو فلما شاهدته أو شخصية ألثرت فيك . لكن هذا يحدث لمعظمنا ، في أغلب الأوقات ، بشكل غير واعي ، لكن الحقيقة أنك في الأدب لا تقرأ رواية واحدة ، أو قصيدة بعد أخرى ، فهناك موضوع لابد من دراسته ، كما في العلم ، فكلما درست أكثر ، تعمقت في الأدب ككل أكثر فأكثر ، مفهوم الأدب « ككل » يوحى إلينا بشيء آخر . أمم الممكن ، بأي طريقة فجأة وناقصة ، أن نلقي نظرة شمولية على الأدب ككل : على اعتباره موضوعا متماسكا للدراسة ، وليس فقط أكواما من الكتب ؟ إن نقادا عديدين في السنوات الأخيرة جرفهم هذا الاقتراح ، فطفقوا يرجعون إلى الأدب البدائي الذي تحدثنا عنه قبل قليل .

لانشاء أي عمل في الفن انت بحاجة الى مبدأ في التكرار أو المماودة:
هذا ما يقدم لك الإيقاع في الموسيقى ، والنموذج في الرسم . اما الأدب
فلا بد من أن يقوم بتوحيد العالم البشري مع العالم الطبيعي ، أو يخلق
تماثلات بينهما . ان السمة الممادة أو المكررة بشكل واضح في الطبيعة
هي الدائرة . فالشمس تسافر عبر السماء وتفرق في الظلام ثم تعود
من جديد ، والفصول تدور من الربيع الى الشتاء ، وتعود من جديد
الى الربيع والماء يجري من الجداول أو ينابيع الى البحر ، ثم يعود
مع المطر . والحياة الإنسانية تسير من الطفولة الى الموت ، ثم تعود
في ولادة جديدة . فلا بد والحالة هذه ، من أن تلتصق القصص والأساطير
البلاطية بهذه الدائرة التي تمتد مثل عمود فقري وسط كل من حياة
الإنسان والطبيعة .

الميثولوجيات ملأى بالآلهة والأبطال الشباب الذين يقومون بشتى
المغامرات الناجحة ، ثم يتخطى صحتهم منهم أو يخونونهم ، فيقتلون
أو يموتون ، لكنهم يرجعون الى الحياة مرة ثانية ، فيمثلون بقصتهم
هذه حركة الشمس عبر السماء نحو الظلام وتعاقب الفصول من الشتاء
الى الربيع . احيانا يلتهمهم وحش بحري هائل ، أو يقتلهم خنزير
برتي ، أو يتوهون في عالم سفلي مظلم غريب ، ثم يكافحون حتى يجدوا
سبيلا للخروج ، والعودة الى العالم . اساطير من هذا النوع نجدها في
قصص بربسيوس وثيسبيوس وهرقل في الميثولوجيا الاغريقية ، وهي
تقع وراء الكثير من قصص التوراة . وقد جرت العادة أن تكون هناك
شخصية نسائية في القصة . وقد زعم بعض النقاد الذين أشرت اليهم
أن هذه القصص ترجع الى قصة ميثولوجية واحدة ، ربما لا يكون لها
وجود كقصصة في أي مكان في العالم ، الا أن في مقدورنا انشاءها من
الأساطير والليجنندات التي بين أيدينا . وقد حاول الشاعر روبرت
غريفز أن يفعل هذا ، في كتاب سماه « الزهرة البيضاء » . وقد سمي
غريفز القصيدة « الى جوان في الانقلاب الشتوي » : جوان اسم ابنة،
والانقلاب الشتوي اشارة الى زمن عيد الميلاد، وهو ادنى نقطة في السنة،

منذما تلقى الاخشاب في النار ، او نضع الانوار على رؤوس الاشجار ،
دلالة على التاكيد ان نور العالم لن ينطفئ . تبدأ قصيدة غريفر
كما يلي :

هناك قصة واحدة ، واحدة فقط

تستحق ان أخبرك بها

سواء كنت شاعرا مثقفا او طفلا موهوبا

فإليها ترجع كل الخطوط او الزينات الصغيرة

التي يرتجف ضوءها

كالتقصص الشائعة في شرودها .

في نسخة غريفر لهذه القصة الواحدة ، تلعب دور البطولة فيها
« الربة البيضاء » وهي شخصية نائية مرتبطة بالقمر ، الذي يكون
مرة مدراء ومرة زوجة ومرة سيرين أو ساحرة جميلة لكنها مخادعة ،
ومرة مجوزا مشؤومة أو ساحرة من العالم السفلي ، مثل هيكاتي وبقية
السحرة في مسرحية « مكبت » ، ويرى غريفر أن فصاحة قصيدة
كامبيون التي سبق وأطعمتك عليها متأتية من حقيقة أنها تستخدم هذه
الربة البيضاء في أعظم ملحم من ملامحها : الساحرة اللعينة تطوف
الجحيم وهي تحلق مفتخرة بجثث عشاقها الذين قضت عليهم .
وعندما يقول غريفر انها القصة الوحيدة التي تستحق السرد في الأدب،
فانه يعني ان النماذج الكبرى للقصص ، من كوميديات وتراجيديات،
تستمد موضوعها منها . فالكوميديات مستمدة من المرحلة التي يكون
فيها الرب والربة زوجين عاشقين سعيدين . والتراجيديات مستمدة
من المرحلة التي يتحطم فيها الماشق ويقتل ، في حين تجدّد الربة
البيضاء شبلها وتستعد لجولة أخرى في انتظار ضحية من ضحاياها.

انا شخصيا أعتقد ان قصة غريفر هي قصة مركزية في الأدب ،
ولكن بما انها تلائم عالما داخليا ، فإنها مازال القصة الكبرى والفضلى

المعروفة . وحتى أشرح ذلك ، أرى نفسي مضطرا أن أعود بك ، وآمل أن تكون العودة الأخيرة الى الجزيرة المهجورة ومستويات العقل الثلاثة .

قلت إنك أخذت ترى العالم بعقل وعواطفك . فليدك شعور بالتوحد مع العالم المحيط بك - « أنا أحب هذا » - ولكن الأرجح أن يزداد شعورك بالومي الذاتي ، فتقطع عن العالم المحيط بك . لقد أشرت الى أن روبنسون كروزو افتتح رحلته ودفتر حساباته : أن كل ما دونه في دفتره كان الأشياء المضادة لموقفه والملائمة له ، وربما نستطيع أن نرى الآن لماذا فكر أن من المهم تدوينها . لو قمت بتطوير خيالك في عالمك الجديد المنتمي الى هذا العالم ، فستبدأ التدوين كما يلي : أشعر بالانفصال والانقطاع عن العالم المحيط بي ، لكنني أشعر أنه جزء مني ، وأتمنى أن أشعر بذلك مرة أخرى ، فإذا انتابني هذا الشعور قلن يفلت مني . تلكم هي خلاصة قائمة ضبابية للقصة التي تروى كيف عاش الإنسان في العصر الذهبي ، أو جنة عدن ، أو هسبريد أو مملكة الجزيرة السعيدة في الأطلنطي ، وكيف فقد ذلك العالم ، وكيف يمكن أن نسترده نحن في يوم من الأيام . أنا قلت منذ البداية أن هذا الشعور هو شعور فقدان التوحد مع العالم وأن الشعر ، اذا استخدمنا لفظة التوحد ، المجاز ، يسعى الى ارجاع خيالنا اليه . على أي حال ، اليكم ما زعم بعض الشعراء أنهم يحاولونه . فلنستمع الى وليم بليك :

« ان طبيعة عملي هي طبيعة رؤيوية أو تخيلية ، انها محاولة لاستعادة ما سماه القدماء العصر الذهبي » .

ولنستمع الى وردزورث :

الفرديوس ، ومجاري المياه

والحظول الاليزية البديعة - كاولتك

الباحثين منذ القديم في القارة الأطلنطية -

لماذا كلها تاريخ للأشياء المرتبطة
أو رواية عن شيء ليس له وجود ؟
إنني لقبل أن تحل سلمتي المباركة
سوف اصبح ، وحينئذ في سلام ،
بالشعر الزوجي
لهذا الانجاز العظيم

ولنستمع الى اورانس :

لو كنت حذرا وصلبا
كرايس وتد
تدفمني هبات خفية
عندها تنفلق الصخرة
ونصل الى التيه
ونجد أرض هسبريد

هناك بيتس في قصيدته « الأبحار الى بيزنطة » التي قدمت لي
منوان هذه الحلقة من البحث « مدرسة الغناء » :

رجل مسن ، فكته شيء تافه
معطف مهترى على مشجب
ما لم تصفق لأروح بيديها وتقني
لكل مزقة في ثوبها الفاني
ليس ثمة مدرسة فنساء

بل دراسة الأوابد ووعتها
ولذلك مغرت البحار وجئت
الى المدينة المقدسة «عين زقة»

هذه القصة عن فقدان التوحد واستعادته ، هي في رأيي اطار كل ادب . وفيها قصة البطل بالآف الوجوه ، كما يسميه أحد النقاد ، حيث مغامراته وموته واختفاؤه وزواجه أو بعثه ، هي النقاط المركزية لما سيصبح رومانسا وتراجيديا وهجاء وكوميديا في القصة الخيالية ، وأمزجة عاطفية تظهر في مثل هذه الاشكال ، كالشعر الفنائي ، الذي ، طبعاً لا يروي قصة ولا يسرد حكاية .

نلاحظ أن الكتاب المحدثين نادراً ما يتكلمون عن رؤى المدن الذهبية المقدسة والجنات السعيدة ، ولكنهم حين يتكلمون فانهم يعنون ما يقولون . انهم ينفقون كثيراً من وقتهم في الحديث عن البؤس والاحباط أو عبثية الوجود الانساني . ان الادب ، باختصار ، لا يقودنا فقط الى استعادة التوحد مع العالم ، لكنه أيضاً يفصل تلك الحالة عن تقيضها ، عن العالم الذي لا نحبه ونريد أن نهرب منه . ان اللهجة التي يتخذها الادب تجاه هذا العالم ليست لهجة أخلاقية . اننا نسميها لهجة ساخرة . إن تأثير السخرية هي تمكيننا من أن ننظر الى الموقف من قمة رأسه — ان لدينا سخرية في المسرحية ، مثلاً ، عندما نعرف المزيد عما يجري ، أكثر مما نعرف الشخصية ذاتها — وبهذا تفصلنا ، في الخيال على الأقل ، عن العالم الذي نفضل ألا نتورط فيه .

بتطور المدنية ، نفدو أشد اهتماماً بالحياة البشرية ، وأقل علاقة بالطبيعة غير البشرية . ان الادب يعكس هذا ، وكلما تقدمت المدنية ، اشتد اهتمام الادب بالقضايا والصراعات البشرية الصرفة . لقد تلاشت الآلهة والاباطل من الاساطير القديمة ، وأختل المكان لاناس من أمثالنا . اننا مانزال نرى عند شكسبير ابطلا لا يستطيعون رؤية الاشباح ،

وينطقون بشعر رائع ، ولكنهم ، بمرور الزمن ، وعندما نصل الى مسرحية بيكيت « في انتظار غودوت » نجد الابطال يتلقون بالنشر ، ويصبحون هم انفسهم اشباحا . علينا ان نتمعن في طرق الاداء التي يستخدمها الكاتب ، في صورته ورموزه ، لبدو لنا انه تحت كل تعقيدات الحياة البشرية التي يصعب التحديق فيها ، ما تزال طبيعة غريبة تقيم معنا . وفوق كل شيء ، علينا ان نتمعن في التصميم الكلي لعمل الكاتب ، والعنوان الذي اختاره ، وموضوعه الرئيسي ، الذي يشير الى مآربه في الكتابة ، لفهم ان الادب ما يزال يؤدي الوظيفة التي كانت الميثولوجيا تؤديها منذ البداية ، الا انه ادب شحنت اشكاله الغائمة بانوار ساطعة ، وظلال قاتمة .



٣ - عمالة في الزمان

في البحثين السابقين رحنا ندور حول المسألة : أي نوع من الواقع يتعامل معه الادب ؟ عندما تشاهد مسرحية من مسرحيات شكسبير ، تعرف انه ليس هناك من الناس من يشبه هاملت أو فلستاف . ربما عاش في الدانمرك أمير سمي آملت ، وربما دمي أحدهم السير جون فاستاف . والحقيقة انه وجد هذا الشخص ، وقد دخل إحدى مسرحيات شكسبير المبكرة . لكن ليس لهاتين الشخصيتين التاريخيتين أي تأثير على هاملت وفلستاف أكثر مما لي ولك من تأثير . ان الشعراء مغمومون بأخبار الناس ، وعلى الاخص أصحاب المال والنفوذ ، انهم قادرون على تخليدهم بالإشارة إليهم في قصائدهم . وهم على حق أحيانا فلو كان في الجيش الاغريقي ملاكم فخم اسمه أخيل ، لدهش ولا شك أن يجد اسمه سيظل معروفا بعد ثلاثة آلاف سنة . وسواء سرّ ذلك أم لم يسر ، فإن تلك قضية أخرى . فلنفرض ان هناك شخصية تاريخية اسمها أخيل . ان ثمة سببين في بقاء اسمه معروفا . الاول ان هومر كتب عنه . والثاني ان كل ما كتبه هومر عنه ينال في العقل من الناحية العملية . فلا أحد يصبح محصنا ضد كل اذية بمجرد تغطيسه في نهر ، ولا أحد يحارب رب الانهار ، ولا أحد امه حورية من حوريات البحر . وسواء كان أخيل أو هاملت أو الملك لير أو والد تشارلز ديكنز ، فإن أي منهم يدخل الادب ، لابد ان يخضع له ، اما ما هو عليه في الواقع ، فلا أهمية لذلك . ولكنه ليس شخصا غير واقعي ، فأخيل هومر ليس أخيل الواقعي ، فاللاواقعيات لاتبقى مفعمة بالحياة بعد ثلاثة آلاف

سنة ، كما بقي اخيل هومر . هذا النوع من المشكلة هو الذي يجب ان نحله : فالحقيقة ان ما نجده في الادب لا نقول عنه انه واقعي او لاواقعي ان لدينا كلمتين : التخيلي (الوهمي - المترجم) وتعني اللاواقعي ، والخيالي (العملية الإبداعية - المترجم) وتعني ما ينتجه الكاتب ، فهما تعنيان شيئين مختلفين .

اننا نفهم كيف اكتسب الشاعر شهرته باعتباره كذوبا مرخصا له بللكذب . ان كلمة « الشاعر » تعني في بعض اللغات « الكذوب » والكلمات التي نستخدمها في النقد الادبي ، من امثال الحدوته (Fables) والقصة الخيالية (Fiction) والاسطورة ، تعني كلها شيئا لا يصدق . وقد كان بعض الاباء في العهد الفكتوري يمنعون اطفالهم من قراءة الروايات لانها « غير حقيقية » . لكن قلة من مقلد الناس في هذه الايام يرفضون تخويل الشاعر حرية تغيير ما يريد تغييره عندما يستخدم موضوعا من التاريخ او من الحياة الواقعية . وقد شرح ارسطو سبب ذلك منذ زمن بعيد . ان المؤرخ يقدم تقارير نوعية وخاصة مثل « جرت معركة الهاستنغ عام ١٠٦٦ » وبالتالي فانه يحاسب وفقا لصدقه او كذبه فيما يقول - فهل وقعت المعركة ام لم تقع ، فان وقعت ، فهل وقعت في هذا التاريخ او في غيره . لكن الشاعر ، كما يقول ارسطو ، لا يقدم اي تقارير حقيقية ، لا نوعيتولا خاصة . ليست مهمة الشاعر ان يخبرنا بما حدث ، بل بما يحدث : ليس بما وقع ، بل بنوع الشيء الذي يقع دائما . انه يقدم اليك الحدث النموذجي المتكرر ، وهو ما يسميه ارسطو « الحدث الكوني » . لن نهرع الى مكبث لتعرف تاريخ - سكوتلندا - انك نهرع اليه لتعرف ما الذي يشعر به رجل اغتصب التاج وخسر نفسه . وعندما تقابل من امثال ميكوبر عند ديكنز ، لا تشعر انه يجب ان يكون هناك رجل ، يعرف ديكنز من يشبهه تعلما : انك تشعر ان هناك شيئا من ميكوبر في كل شخص انت تعرفه ، بما في ذلك انت نفسك . ان انطباعاتنا عن الحياة البشرية تلتقطها انطبعا بعد

انطباع ، ومن ذلك تبقى بالنسبة لمعظمنا فضفاضة وغير منظمة . لكننا في الادب نجد الاشياء رتبنا الكثير من الانطباعات وركزناها ، وهذا جزء مما يسميه أرسطو بالحدث البشري النموذجي أو الكوني .

حسنًا : كيف نفسر أخيل بناء على هذا ؟ لقد كان أخيل محصنا من الأذية ما عدا عقبه (كاحله) وكان ابن حورية من حوريات البحر . وكل هذه الاشياء لا يمكن أن تكون حقيقية ، إذن ما الذي جعل أخيل شخصية نموذجية أو كونية ؟ أننا هنا أمام نوع آخر من المشكلة . قلنا من قبل إن الكاتب بقدر ما يكون واقعيًا ، ويقدر ما تكون شخصياته وأحداثه مشابهة لنا ، يكون مستحقًا للسخرية ، بحيث يضعك ، كما يضع أبقاريو في موقع متفوق على الشخصيات والأحداث ، إذ يفصل خيالك عن العالم الذي يعيشون فيه ، فترى هذا العالم بوضوح وشمولية بعيدا عن الخيال . أما أخيل هومر ، فيقدم التكنيك المعاكس ، فتكون الشخصية بطلا واضحا من الحياة بكثير . ان أخيل أكبر مما يستطيع أي إنسان أن يكونه ، لأنه يمثل ما يبتغى الإنسان أن يكونه ، ويفعل ما يفعله معظم الناس لو كانوا مثله قوة . انه ليس صورة لبطل فردي ، بل قوة عظيمة كامنة للرغبة البشرية والأجباط والسخط ، انه شيء نملكه نحن أيضا ، انه جزء من البشرية ككل . ولأن أخيل هو ما يستطيع أن يكونه ، فانه اله ، تورط مع الطبيعة إلى درجة ان له أما في البحر وعمدوا في النهر ، إلى جانب آلهة أخرى في السماء تهتم به مباشرة وبما يقوم به من أعمال . وبما انه ، بسبب قوته الخارقة للطبيعة ضد أشياء لا يعرفها ، فان ثمة منظورا سائرا أيضا . الآن لا أحد يهتم بأخيل التاريخي ، ان كان قد وجد أو لم يوجد ، لكن أخيل الأسطوري يعكس جزءا من حيالتنا الخاصة .

لندع هذه الناحية لحظة ، ولنرجع إلى مسألة الخيالي (أي الإبداعي — المترجم) . ما الذي يحدث عندما يستخدم شاعر ما صورة أو شيئا في الطبيعة ، كقطيع غنم ، أو حقل أزهار ؟ اذا استخدمها فإنه يستخدمها استخداما شعريا : انها تتحول إلى قطعان وأزهار شعرية (بويطيقية)

يقتصها الادب ويهضمها ، فتستقر في اللغة الادبية وفي داخل التقاليد الادبية . مالا تحصل عليه في الادب ليس سوى القطعان التي تقضم العشب ، او الازهار التي تتفتح في الربيع . ثمة دائما سبب ادبي لاستخدامها ، وذلك يعني ان هناك شيئا في الحياة البشرية تتطلب معه او تمثله او تشبهه . ان مطابقة الطبيعي والبشري هي احد الاشياء الذي يعنيه « الرمز العالمي » ، بحيث نقول انه عندما يستخدم الكاتب صورة او شيئا من العالم المحيط به فانه يجعله رمزا .

ثمة طرق عدة للقيام بذلك . فالى جانب الادب هناك جميع البنى اللفظية للاحاساس المعلي واللين والاخلاق والعلم والفلسفة . واحد الاشياء التي يقوم بها الادب هو توضيحها ، فيضع افكارها المجردة في صور ومواقف ملموسة . وعندما يفعل ذلك عمدا يبقى لدينا مانسميه المجاز (Allegory) حيث يقول الكاتب : انا لا اقصد الخراف الحقيقية ، انا اقصد شيئا دينيا او سياسيا عندما اقول « خراف » . انا افكر بالخراف لاني سمعت من المراديو احدهم يقني لحنا من اغنية بانغ « التي تبلى : « الخراف ترمي باملن حيث يراقبها الراعي الصالح » . فإذا افترضنا ان هذا برنلمج موسيقي ديني ، فلا بد من ان ترمز الخراف للمسيحيين والراعي الصالح للمسيح . انها ببساطة يمكن ان تعني ذلك . فاذا صادف وكنت هذه الاغنية ديورة ، كتبت بمناسبة عيد ميلاد احد الامراء . الامان الصغار يكون الراعي الصالح هو الامر ، وتكون الخراف المواطنين الذين يدفعون الضرائب للامر . لكن الخراف خراف مجازية ، سواء كان المجاز سياسيا او دينيا ، واذا كنت مجازية فهي ادبية .

ثمة كمية كبيرة من المجاز في الادب ، اكثر مما نقدر عادة بكثير ، لكن المجاز الان صار دقة قديمة: إن معظم الكتاب الحديثين لا يحبون ان ترتبط صورهم بهذه الطريقة النومية ، ويعتقد النقاد المحدثون ان المجاز ليس اكثر من عقلية بسيطة سطحية . والسبب هو ان المجاز ، الذي عن طريقه يشرح الادب حقائق اخلاقية او سياسية او دينية ، يعني ان

الكاتب وجمهوره مقتنعون جدا بالواقع ، وبأهمية هذه الحقائق ، أم الكتاب المحدثون وجماهيرهم ، بشكل عام ، فلا .

ثمة طريقة معروفة أكثر في التذليل لن الصورة هي صورة أدبية . هذه الطريقة هي التلميح في الأدب الى شيء آخر . فالأدب يعمل الى أن يكون لماحا ، والاساسيات الادبية ، الأدب اليوناني والأدب الروماني الكلاسيكي والتوراة وشكسبير وملتون ، تتردد اصلاؤها باستمرار . فلنأخذ مثالا بسيطا : كثيرون منكم يعرفون قصيدة شسترتون في الحمار، التي تصف هذا الحيوان بالبلادة والسخرية ، ولكنه لا يابه بذلك . فالقصيدة تقول في خاتمتها :

أنا أيضا لي ساعتي

ساعة عصبية وعذبة :

فهناك هتاف في مسمعي

وسوف نخيل تحت اقدامي

الإشارة هنا الى « أحد الشعانين » ليست اشارة مليرة في القصيدة، بل انها مصارة القصيدة كلها ، ولا نستطيع أن نقرأ القصيدة إلا إذا عرفنا مرجعيتها . وفي قصائد اخرى نجد انفسنا امام مراجع من الاساطير الكلاسيكية . فهناك قصيدة مبكرة لبييتس بعنوان « حرة حب » :

واخيرا جئت بهاتين الشفتين الورديتين الحزبتين

ومعك جاءت كل دموع العالم

وكل مشاكل سفنه المكسدة

وكل مشاكل أعوامه العديدة

لكن يتيسر كان سمكيا في قصائده ، وعلى الاخص قصائده الاولى ،
وفي الطبعة الاخيرة من مجموعته الشعرية نقرا بدلا من السابق ما يلي :

اطلت صبية بشغيتها الوردتين الحزنتين

واظهرت عظمة العالم في النموع

تحكمها الاقدار كاويس والسفن المكسدة

فخوة كبريام الذي قتل بيد انداده .

النسخة القديمة غامضة ، والاخيرة دقيقة ترجع الى شيء آخر في
التقاليد الادبية ، واعتقد يتيسر ان المرجع الدقيق كان تحسينا لشعره .

هذه اللاحقة في الادب هامة ، لانها تظهر ما نقوله باستمرار ، ذلك
انك في الادب لا تقرا قصيدة واحدة بعد اخرى ، ولا رواية بعد رواية ،
وانما تدخل في عالم كامل حيث كل عمل في الادب يشكل جزءا منه .
وهذا يؤثر في الكلاب تأثيره في القلبي . كثير من الناس يعتقدون ان
الكتاب الاصيل يستوحي الحياة اما الكتاب المبتذلون ، الكتاب السدين
ياخلون من غيرهم ، فانهم يستوحيون الكتب . ان هذا لسخافة :
فالوحي هو الوحيد الجدير الذي يوضح شكل ما هو مكتوب ، لنا من
الافضل ان يتأني من شيء يمتلك مسبقا شكلا ادبيا . والاغلب اننا لانجد
قصيدة تقوم كليا على الملحة واحدة كقصيدة شسترون ، وانما يجري
الاماح عبر تجربتنا الادبية . فان كنا لانعرف التوراة والقصص الاساسية
للادبيين اليوناني والروماني ، فاننا نقرا الكتب ونشاهد المسرحيات ، بيد
ان معرفتنا لا تنمو اذا لم نتعلم جدول الضرب (اي المبادئ الاساسية -
المرجع) . اننا هنا نلامس قضية ثقافية ، وهي ملنا يجب ان نقرا ،
وهذا ماسوف نرجئه الآن ونعود اليه فيما بعد .

قلت من قبل ان لاجديد في الادب الا وله شكل في القديم . ان آخر تطورات الدراما هو مسرح العبث او اللامعقول ، وهو شكل اھوج تماما في الكتابة ، حيث كل شيء متسبب ، بلا ضوابط عقلية . من هذه المسرحيات ، مسرحية يونسكو « الغنية الصلحاء » . وفيها يتجادل السيد والسيدة مارتن اطراف الحديث . يعتقدان ان كل واحد قد رأى الآخر من قبل ، ويكتشفان انهما سافرا ذلك الصباح في القطار نفسه ، اذ كان معهما الاسم ذاته والعنوان ذاته ، ونلما في غرفة واحدة ، وكل واحد منهما له ابنة بعمر سنتين ، واسمها اليس . اخيرا بقرر السيد مارتن ان يتحدث عن زوجته المفقودة منذ امد طويل الزنايبت وهذا المشهد مبني على تقليدين من امثن التقاليد في الادب . الاول هو الموقف السخر ، حيث يرتبط اثنان مع بعضهما ارتباطا حميما ، ومع ذلك لايعرف احدهما شيئا عن الآخر . والثاني هو الوسيلة القديمة الاساسية التي يسميها النقاد « مشهد التعرف » حيث الاين ، وهو الوريث ، الذي طالت غيبته ، يعود من استراليا في الفصل الاخير . مايجعل مشهد يونسكو مضحكا هو انه تقليد ساخر ، او تشويش لتلك التقاليد المألوفة . ان الالمح في الادب جزء من ميزته الرمزية ، قدرته على اختصاص كل شيء من الحياة الطبيعية او البشرية في الكيان التصوري الخاص .

قصيدة اخرى مشهورة لوردزورت « وحيدا اھيم كفيمة » كيف يرى وردزورت حقلا من الزنابق ، فيجد فيما بعد انها :

تومض على تلك العين الباطنة

التي باركتها الوحدة

وعندئذ يفيض قلبي سرورا

ويرقص مع الزنابق

فالأزهار تصبح أزهارا شعرية (بوطيقيّة) حالما تتوحد مع العقل البشري . الذي يضمه في عالم الخيال ، فلاحساس بالرؤية والعاطفة البشرية التي تفوح من الزنايق هو ما يمنحها سحرها الشعري . ان العقل البشري هو العقل القردي لوردزورث قبل كل شيء ، لكن حالما نكتب قصيدة يصبح عقلنا أيضا . ليس ثمة تعبير ذاتي في قصيدة وردزورث ، فكما ظهرت القصيدة اختفت شخصية وردزورث الفردية . المبدأ العام هو أنه فعلا لا وجود لأي شيء اسمه التعبير الذاتي في الادب .

باختصار ليست الشخصية التاريخية فقط هي التي تسود الادب : ان الشاعر أيضا يسود . ان الشاعر ، كما قلنا في البحث الاول ، انسان ليس اعقل ولا افضل كانسان من أي فرد آخر . انه انسان يمتلك مهارة خاصة في وصف الكلمات مع بعضها ، لكنه خارج هذه الناحية لا يسترعي انتباهنا بشيء . ان معظم الشعراء المشهورين لهم حياة مشهورة ، وبعضهم ، كبايرون ، أمور في الحب باتت معروفة على نطاق واسع . ولكننا نرهب ما يقوله الشاعر بحياته الخاصة لمتعة عارضة فقط . كتب بايرون قصيدة عن خادمة أثينا . وقد كانت هناك فعلا خادمة لأثينا ، وهي فتاة في الثانية عشرة من عمرها ، وقد طلبت امها ثمنها لها يقدر بثلاثين ألف قرش ، بيد أن بايرون رفض دفع هذا الثمن . وكتب وردزورث قصائد بديعة عن فتاة اسمها لوسي . لقد خلقها خلقا ، لكن لوسي كانت فتاة واقعية مثل خادمة أثينا . تشعر مع بعض الشعراء ، مع ملتون مثلا ، أن هناك رجلا عظيما قدر له أن يكون شاعرا ، وبطل عظيم مهما فعل . مع شعراء عظام آخرين من أمثاله كهومر وشكسبير ، نشعر فقط أنهم شعراء كبار . اننا لا نعرف شيئا عن هومر : فبعض الناس يعتقدون ان هناك هومرين ، أو مجموعة من الهوامر . نظن أنه كان مجزوا أعمى ، لكننا استنتجنا هذه الفكرة من إحدى شخصيات هومر . كما اننا لا نعرف شيئا عن شكسبير ، باستثناء توقيع أو توقيعين وبضعة عناوين ، ووصية ، وسجل معمودية ، وصورة لرجل يبدو جليا أنه غبي . نحن لا نعزو القصائد والمسرحيات والروايات التي نقرأها ونراها الى الرجال الذين كتبوها ، ولا حتى لانفسنا ، بل نعزو كل واحدة الى الأخرى . فالادب عالم نحاول أن نبنيه وندخل فيه ، في الوقت ذاته .

قصيدة ورنزورث مفيدة لأنها احدى القصائد التي تخبرك عما
ينوي الشاعر ان يفعله . اليك الآن قصيدة اخرى لا تخبرك بشيء ، وإنما
تقدم إليك الصورة . انها قصيدة بليك « الوردة المريضة » :

ايتها الوردة ، مريضة انت

فالدودة المتوارية

التي تلجئ في الليل في العاصفة المولدة ،

قد عثرت على سرورك

بفمطة قرمزية

ان حبها السري في الليل

هو الذي يدمر حياتك .

مؤلف كتاب حيث من بليك ، وهو هازرد آدمز ، يقول انه قدم هذه
القصيدة لصف من ستين طالبا ، وسألهم أن يشرحوا معناها . تسعة
وخمسون منهم حولوا القصيدة الى مجاز . أما الطالب الستون ، فقد
كان طالبا في قسم البستنة . فظن ان بليك يتحدث عن مرض نباتي . والآن
لو حاولت ان تشرح ما تعنيه أي قصيدة ، فذلك مضطر للمودة الى المجاز
الى حد ما : فلا مفر من ذلك . ان بليك لا يتحدث عن مرض نباتي ، بل
عن مرض بشري ، وحالما « تفسر » وردته وودوده ، فأنك تكون قد حولتهما
الى مظهر من مظاهر الحياة والشعور الانساني . هنا تبدو العلاقة
الجنسية لصيقة بالقصيدة . لكن القصيدة فعلا ليست من
المجاز ، وبذلك فإنك لا تحسن أن أي تفسير لها يعتبر كافيا : فقصاحتها
وقوتها وسحرها تهرب من كل التفسيرات . انها ليست مجازية . انها
تلميحية . ففي مقدورك ان تفكر بحواء في جنة عدن ، وهي تقف عارية
بين الأزهار — وهي نفسها أجمل وردة كما يقول ملتون — وقد جاءتها
الحية تعلمها أن مريها ، والحب الذي يسكن فيه ، يجب أن يكون سريا

وفي الظلام . هذه الالمحة ، قد تساعدك على فهم أفضل للقصيدة ، لأنها تسير بك الى صميم الخيال الادبي الغربي ، وتعرفك على عائلة الاشياء التي يعالجها بليك . بيد ان القصيدة لا تقوم على التوراة ، وان كانت لا تكتب من دون وجود التوراة . لقد ادرك طالب البستنة شيئا صحيحا لقد رأى ان بليك عني ما قاله عندما تحدث عن المورود والديندان ، ولبس عن اي شيء آخر . حتى تفهم قصيدة بليك عليك ان تقبل بكل بساطة علما وروده ويددانه محاطة ومملكة من قبل العقل البشري ، بحيث أن ما يجري بينهما متوحد مع ما يجري في الحياة البشرية .

في مسرحية شكسبير « حلم ليلة منتصف الصيف » لاحظ ثيسوس :

الجنون والعاشق والشاعر

هم وحدهم اصحاب خيال كامل

ليس ثيسوس ناقدًا أدبيًا ، إنه شخص مغرور لطيف المعشر ، لكن في ملاحظته تكمن حقيقة هامة . فالجنون والعاشق يحاولان التوحد بشيء ما ، العاشق بسيدته والجنون بهلواسه . ان كل الناس البدائيين يحاولون توحيد انفسهم بالطواطم او الحيوانات او الارواح . لقد تحدثت عن السحر في قصيدة بليك : وتلك كلمة غامضة في النقد ، لكن السحر حقًا إيمان بالتوحد من النوع ذاته : فالساحر يصنع صورة شمعية للشخص الذي لا يحبه ، ثم يفرز فيها دهبوسا ، فيتألم الشخص المتوحد فيها . والشاعر أيضا متوحد : إن كل ما يراه في الطبيعة يوحدته مع الحياة البشرية . وهذا هو السبب في أن الأدب ، وبالأخص الشعر يتشبه بالقول البدائية التي أشرت اليها في بحثي الاول .

الفرق هام جدا . السحر والدين البدائي شكلان من أشكال الايمان : الجنون والعاشق شكلان من أشكال التجربة او الحدث . والايمان والحدث مرتبطان ارتباطا وثيقا ، لأن ما يؤمن به الانسان فعلا يظهر تماما في الأحداث التي يقوم بها . في الايمان أنت تهتم دائما بمسائل الحقيقة والواقع : انك لا تؤمن بأي شيء ما لم تستطع القول

« انه هكذا » . لكن الأدب ، كما نذكر ، لا يضع أي تقارير من هذا النوع : ما يقوله الشاعر والروائي أشبه بـ « فلنفرض هذا الموقف » . لذلك لا يمكن أن يكون للشعر دين ، ولا يمكن أن يقوم الأدب على أي إيمان . عندما نكف عن الإيمان بدين ، كما كف العالم الروماني عن الإيمان بجوبيتر وفينوس ، انقلبت آلهة الدين الى شخصيات ادبية ، وعادت الى عالم الخيال . بيد أن الإيمان يمكن أن يستبدل بإيمان آخر . فللكتاب طبعاً إيمانهم الخاص ، ومن الطبيعي أن نشعر بتعاطف خاص تجاه أولئك الذين يرون الأشياء بالطريقة التي نراها . لكننا جميعاً نعرف ، أو سرعان ما نتأكد ، أن عظمة الكاتب الحقيقية تكون في مكان آخر . أن عالم الخيال هو عالم الإيمان الذي لم يولد بعد ، أو الذي ما يزال جنيناً : فلذا آمنت بما تقرأه في الأدب ، فلاشك أنك بالتالي تؤمن بكل شيء .

يمكنك أن تسأل : ما فائدة دراسة عالم الخيال حيث كل شيء ممكن ، وكل شيء مفترض افتراضاً ، حيث لا يوجد الصحيح ولا الخطأ وكل الأمور جيدة ؟ اعتقد أن من أهم فوائد هذه الدراسة التشجيع على التسامح . ففي الخيال لا يشكل إيماننا الخاص سوى بعض الممكنات ، لكننا نستطيع أن نرى الممكنات في إيمان الآخرين أيضاً . أن التزمّنات والتعصبات قلما تقدم للفنون خلعة ، لأنها مأخوذة بإيمانها وبأحداها ، بحيث تعتقد أنها حقائق مسلمة ، وليست ممكنات . ومن الممكن أن ينتقل المرء الى الطرف المقابل ، فيكون هاوياً بحيث تسكره الممكنات التي لا يملك الفرد تقاليد لها أو لا يملك القدرة على العمل بها إطلاقاً . لكن أمثال هؤلاء الناس أقل بكثير جدلاً من المتزمّنين ، وهم في عالمنا هذا أقل خطراً بكثير أيضاً .

ان ما يخلق التسامح هو قوة العزل الموجودة في الخيال ، حيث الاشياء تنتحي تملأ قبل أن تصل الى الايمان والحدث . والتجربة معروفة تماما وشائعة ، فالحاضر ليس رومانسيا كالماضي ، فالمثل والرؤى العظيمة سرعان ما تصبح رثة قلدة في الحياة العملية . الأدب يعكس هذه العملية . فعندما تنتحي التجربة قليلا عنا ، كتجربة حروب نابليون في رواية تولستوي « الحرب والسلام » ، نجد فيها الكثير من الرفعة والمسة . إني أشير الى تولستوي لانه آخر كاتب تفتنه الحرب بداتها ، أو انه يدعي أن رعبها لم يكن مخيفا . ثمة شيء من الوهم حتى في « الحرب والسلام » ، لكن الوهم يقدم لنا الواقع الذي ليس تجربة فعلية للحرب ذاتها : واقع الجزء والمنظور ، واقع رؤية ما يجري ، ذلك أن العزل وحده يقدم لنا ذلك . ان الأدب يقدم لنا ذلك العزل ، وكذلك يفعل التاريخ والفلسفة والعلم وكل شيء آخر جدير بالدراسة . لكن الأدب يملك شيئا آخر يقدمه لنا ، شيئا خاصا به وحده : شيئا مثل العصب والمستحيل في السحر البدائي .

عنوان هذا القتال « عمالقة في الزمان » مأخوذ من آخر جملة في سلسلة الروايات العظيمة التي كتبها مارسيل بروست وسماها « بحثا عن الزمن المفقود » . يقول بروست ان تجربتنا العادية ، حيث كل شيء ينحل في الماضي ، وحيث لا نعرف ما هو آت ، لا تستطيع أن تقدم لنا الشعور بالواقع ، مع اننا نسميها الحياة الواقعية . اننا في التجربة أشبه بموقع كلب في مكتبة ، اننا محاطون بعالم من المعاني ، على مقربة منا ، فلا ندرك حتى وجوده . يسرد بروست قصة طويلة مكثفة متتبعا الحياة في فرانس من نهاية القرن التاسع عشر حتى بداية الحرب العالمية الاولى ، قصة تجمع مما بعض التجارب والموضوعات المتكررة . القصة بمعظمها سجل لتقلبات « الحياة الواقعية » ونفاقها وحسدها ، يشرح بروست (أو على الأقل روايته) كيف ان تجربة كهذه قلدت به خارج حياته العادية ، وكذلك خارج الزمن الذي يعيش فيه . وهذا ما يمكنه من تحرير كتابه ، اذ انها يسرت له أن ينظر الى الناس ، ليس كما يعيشون من لحظة الى لحظة متلاشية ، بل باعتبارهم « عمالقة في الزمان » .

الكاتب ليس ساحرا ولا حالما . والادب لا يمكس الحياة ، بل انه
ايضا لا يهرب او ينسحب من الحياة : انه يتلمعها . والخيال لا يتوقف
حتى يبتلع كل شيء . ولا أهمية للاتجاه الذي ننطلق فيه ، فصوى
الادب دائما تشير الى الطريق ذاته ، الى العالم الذي لا شيء فيه
يقبع خارج الخيال البشري . حتى الزمان ، مدو كل ما هو حي ،
والأكره والأرهب ، بالنسبة الى الشعراء على الأقل ، يمكن أن يتحطم
بالخيال ، فكل شيء ممكن . ها نحن عدنا الى حدود الخيال التي أشرت
اليها في بحثي الاول ، الى كون تشغله وتملكه الحياة البشرية ، الى
مدينة ، الكواكب اقرب ضواحيها . لا أحد يؤمن بمثل هذا الكون :
الادب ليس ديانة ، ولا يطرح نفسه للإيمان . ولكن ان نحن أحجمنا عن
رؤيته الممتدة خارج عقولنا ، أو اصررنا على أن يكون محدودا يشتى
الطرق ، فاننا نميت شيئا في داخلنا ، وربما كان الشيء الوحيد المهم
للإبقاء علينا أحياء .



٤ - مفاتيح لارض الاحلام

حاولت شرح الادب بجملك في وضع بدائي على جزيرة مهجورة ، حيث تستطيع أن تلمس الخيال وهو يعمل بالوضع اتجاه وأبسط طريقة . دعنا الآن نطلق من مجتمعنا نحن ونبحث أين ينتمي الادب ، ان كان يريد أن ينتمي . نخيل نفسك سائرا في شارع في مدينة أمريكية شمالية . كل ما حولك مجتمع مصطنع وأنت اعتدت عليه بحيث صرت تظنه مجتمعا طبيعيا . ولكن افترض أن خيالك يقوم بخدمة صغيرة ملك ، من النوع الذي اعتاد أن يقوم به ، فشمرت فجأة كنك دخيل تاما ، كأنما قلدت من المرنخ على صحن طائر . على الفور ترى إلى أي حد كل شيء مصطنع : الثياب وشبابيك المحلات وحركة السيارات في زحمة السير ، الشعور الطليقة والوجه الطليقة للسابلة ، الشفاه الحمراء ، والرموش الزرقاء التي تضعها النساء ليكملن وجوههن مقبولة ، أو « تبدو جميلة » كما يقلن ، والأمر سيان . كل هذا التقليد يتجه بشدة نحو المبالغة أو المشابهة . فخروج المرء من التقليد المألوف يجعله يبدو شاذا ، أو يعرض حياته للخطر ان كان يقود سيارة ، ولا استثناء في ذلك سوى أولئك الذين عزموا على تبني تقاليد مختلفة ، كالأهبات أو المتحلات الوجوديات . من الواضح أن لمة قوة عنيفة تدفع المجتمع إلى الانسجام وهي من العنف بحيث تبدو كأنما تعمل على تثبيت المجتمع نفسه . حتى معظم الأشياء الرائعة التي نفكر فيها في حياتنا العادية ، كالحق والخير والجمال ، لا تعني أساسا إلا ما اعتدنا عليه نحن . وكما المحدث قبل قليل في حديثي عن ماكياج الأنثى ، فإن معظم أفكارنا عن الجمال ليست سوى تقليد محض ، حتى الحقيقة تحدت بحيث لا تزج النموذج الذي نعرفه عنها من قبل .

عندما تنتقل الى الأدب ، نجد أنفسنا مرة ثانية أمام تقاليد ، لكننا نشعر هذه المرة أنها تقاليد لأننا غير معتادين عليها . ويبدو أن هذه التقاليد تفعل فعلها في صياغة الأدب . يقدم شوسر الناس على أنهم صانعو حكايا في شعر مثنوي من عشرة مقاطع وشكسبير يستخدم التقاليد الدرامية ، التي تعني ، على سبيل المثال ، أن على ياغو تدمير زواج عطيل وأحلامه بمستقبل سعيد ، وتهيبته لقتل زوجته في دقائق معدودة وتشاهد عند ملتون اثنين من المرأة في الجنة يخاطب كل واحد الآخر بكلام يبدأ بهذه الأبيات « يا بنة الاله والانسان ، يا حواء الخالدة » . وحواء ابنة آدم لأنها ضلعت انتزع من قصصه الصدري . أن كل قصة نقرأها تستوجب منا أن نوافق على أشياء نعرف تماما أنها سخيفة : فالصالحون يربحون ، وعلى الإخص في الحب ، والجرائم معتقدة والإحاجي الباردة يطها المنطق ... وهلمجرا . ليس الأدب الشعبي وحده الذي يتطلب ذلك ، وإنما للسخرية تقاليدها أيضا فلو عدنا خلفا في الأدب ، لاوغلنا في مثل هذه التقاليد ، كالومود الطائشة للملك ، والدويث الغاضب ، والسيدة الظالمة في شعر الحب - فلا شيء نقره نحن ، أو في أي زمن آخر ، مثل السلوك السوي للبالغين ، اللهم إلا الاخلاق العشوائية لأرض الجنيات .

وتفاصيل الأدب نفسها فاسدة كذلك . فالأدب عالم يتمتع فيه القول ووحيد القرن بالأهمية ذاتها التي يتمتع بها الحصان والكلب - وفي الأدب بعض الخيول تتكلم ، كذلك التي في « رحلات غاليفر » . هناك مثل اعتباطي يسمى شكسبير « بجمة آفون » - أطلق عليه ذلك بن جونسون . إن مدينة ستراتفوردنا تثارو ، تحتفظ بالبحر في نهرا كملعح أدبي . شعراء عصر شكسبير رفضوا أن يسلخوا بأنهم يكتبون كلمات على صفحات : كانوا يلحون دائما على أنهم إنما ينظمون « موسيقى » . فكانوا في الشعر الرعوي يعزفون على القلوت (والأصح على الأبوا) ، ولكن أي نوع آخر من المجهود الشعري كان يسمى أغنية ، مع مراقبة قيثارة أو شبابة أو زممار كظلفية مرافقة ، وفقا للثقافة

التي كانت تشتملها الأغنية . الفناء يستدعي الطيور ، فاختر الشعراء الطائر المغني النموذجي كشمار لهم وهو « البجعة » وهو طائر لا يستطيع الفناء . ولأنه لا يفني نسجوا ليجيندة (اسطورة) حوله ، وهو انه غنى مرة واحدة قبل ان يموت ، ولكن لم يكن وقتها أحد يستمع اليه . لكن شكسبير لم يطلق اغنية قبل ان يموت : لقد كتب مسرحيتين في كل سنة حتى جمع ما يكفيه من المال لتقاعده ، وامضى السنوات الخمس الاخيرة من حياته بحسب دخله .

هكذا مهما بلغت فائدة الأدب في تحسين خيال المرء ومعجمه اللفظي ، فان من الحداثة الوقعة أن نستخلصه مرشدا مباشرا في حياتنا . وربما نرى هنا سببا في أن الشاعر ليس فقط نادرا ما يستشار في استبصار وضع العالم ، بل الاغلب انه مغفل وساذج العقل أكثر من البقية . التقاليد الأدبية الخاصة التي يتبناها الشاعر ، نرجح أن تصبح بالنسبة إليه حقائق حيائية . فاذا وجد أن كتاباته بلغت ذروتها في معالجة الجنيات مثل ييتس ، أو الالهة البيضاء مثل غريغر ، أو قوة الحياة مثل برنارد شو ، أو الطقوس الكنسية مثل اليوت ، أو مصارعة الثيران ، مثل همنغواي أو السخط على النفاق الاجتماعي مثل ادباء مدرسة الفضب ، فان هذه الاشياء تصبح واقعا بالنسبة اليه ، بحيث يبدو خارج مسار معاصريه . وربما صارت حياته تقليدا لادبه بطريقة تحرف أو حتى تدمر شخصيته الاجتماعية ، مثلما دمر بابرور نفسه في الرابعة والثلاثين منساقا مع النفمة البايرونية . أن لكل من الادب والحياة تقاليدهما ، وكل ما يمكن أن نقوله عن تقاليد الادب هو انها لا تشبه ظروف الحياة . وعندما تتصادم مجموعتان من التقاليد نتبين كم من فارق بينهما .

في الواقع ، عندما يفدو الادب قريبا جدا من الاحتمال ، مشابها جدا للحياة ، فان عملية التراجع الذاتي ، التي هي اشبه بقانون غامض للتقلص والانكماش ، تعود وتستقر . كتب ويلز رواية فيها الكثير من

الحيوية والخبرة ، سماها « كيز » تدور حول رجل من الطبقة الوسطى الدنيا ، عيب اللسان ، شبه جدا بكوني ، الشخصية التي غالبا ما توجد عند ديكنز . وقد درس ويلز بطله كيز بعناية : فهو لا يقول أي شيء لا يقوله رجل شبه بكيز ، وهو لا يردد « آه » في المنزل أو في رأسه ، فلا شيء يفعله إلا وينسجم مع مانتوقعه من شخص شبه به . انها رواية تستحوذ على الإعجاب ، وجديرة بالقراءة ، ومع ذلك يتمكنني شعور ملحاح بأن هناك سرا داخليا في إقراره كاملا الى « الحياة » . هذا السر كان في حوزة ديكنز ، لكنه لم يكن في حوزة ويلز . حسنا ، فلنحل محل ديكنز : ماذا فعل ؟ أحد الأشياء التي دائما يقوم بها ديكنز في كتابته هو انه يكتب كتابة سيئة . فقد يمنع كيز كثيرا من الكلام للعاطفي والبطولات الزائفة ، وكل أنواع الحشو الممجوج ، وقد يقرق ويتلذذ بعض القراء من هذه المقاطع ، ويشرح كل واحد الآخر قلة نوق ديكنز ، وجهله في ابراز الشخصية . وربما يكونون على حق ايضا . ولكن عندئذ نحصل على كيز افضل بعدة مرات من الطريقة التي ينظر فيها الى نفسه أو الطريقة التي يرغب في أن يكونها : وذلك جزء من واقعهم ، والتأثير الذي يتركه فينا يبقى معنا مهما مجتناه سواء أكان رأيي صحيحا أم غير صحيح حول هذا الكتاب ، ولست متأكدا تماما من صحة رأيي ، فان مبدئي العام صحيح . ما لا نراه إلا في الكتب هو السبب الذي يدفعنا الى الكتب لنعثر عليه . وما هو مثله للحياة في الادب كل المشابهة ليس سوى عينة عملية فيه . ان جعل أي شيء يحيا في الادب يجب الا يكون شبيها بالحياة يسر وفق تقاليدنا ، يجب أن يكون شبيها بالادب .

. والشيء نفسه يصدق حتى على استخدام اللغة . اننا غالبا ما نعلم ان النثر هو لغة الحديث العادي ، الذي يصدق عادة في الادب . ولكن في الحياة العادية ليس النثر لغة الحديث العادي ، بأكثر من أن تكون ثياب الحمام . فالتناس الذين يتحدثون النثر هم المثقفون رفيعو المستوى ، الذين قرؤوا الكثير من الكتب . وحتى هؤلاء لا يستطيعون الحديث بالنثر الا مع بعضهم . لو قرأت الجمل الرائعة التي وردت في حديث اليزابيت بينبت

في « كبرياء وهو » لرايت في ذلك الكتاب كيف انهم يتركون انطبعا تقليديا لفتاة مثقفة حساسة . ولكن اي فتاة تتحدث بتلك الحميمية عن عربة الشارع ، سوف نحملق فيها ، كما لو كان شعرها اخضر . والامر لا يكتفى فقط في الفرق بين ١٨١٣ و ١٩٦٢ ، كما يتبين لك اذا قارنت حديثها بحديث امها . لقد شكت الشاعرة اميلي دكنسون ان كل شخص يقول لها « ماذا ؟ » الى ان تخلص عمليا عن الحديث معهم ، والتكسبت على كتلة الملاحظات .

كل هذا يشتمل عليه المبدأ الذي مررت به من قبل : الفرق بين الادب والانواع الكتابية الاخرى . فان كنا نكتب لنقل معلومات، اي اي غرض عملي ، فان كتابتنا فعل ارادة وقصة : اننا نعني ما نقول ، والكلمات التي نستخدمها تحمل ذلك المعنى مباشرة . لكن الامر مختلف في الادب ، لا لان الشاعر لا يعني مايقول ، بل لان جهده الحقيقي منصب على وضع الكلمات مع بعضها . والشئ الهام ليس انه يعني مايقول ، بل مايقوله الكلمات عندما تتلاءم مع بعضها . فبالنسبة الى الروائي نجد ان الاحداث التي يرويها هي التي تتلاءم مع بعضها — كما يقول لورانس : لا تثق بالروائي ، ثق بروايته . وهذا هو السبب في أن معظم كتابات الكتاب يبدو عفوية . انها عفوية لان اشكال الادب نفسها تسيطر عليها ، أي ما تسيطره التقاليد الادبية .

ان للتقاليد ، كما نرى في الادب الدور ذاته في الحياة : فهي تفرض نماذج معينة من النظام والاستقرار على الكاتب . فقط اذا كانت التقاليد مختلفة ، يختلف النظام لادبي ، او بنية الادب ، عن النظام الاجتماعي .

إن غياب اي خط واضح من الربط بين الادب والحياة يبرز في الموضوعات المحرجة في الرقابة . وبسبب ضخمة العنصر العفوي في الكتابة ، فان الاعمال الادبية لا يمكن ان تعامل على انها تجسيد للارادة الواعية والتقص كما يعامل الناس ، فلا يمكن ان توضع قوانين تحاسبهم على سلوكهم الذي يفصح عن ميل إلى هذا العمل ، او عن نية في عمل

ذاك . ان الاعمال الادبية تقع في مشكلة قانونية لانها تهاجم مصالح دينية او سياسية وطيدة ، لكن هذه المصالح يدورها تستغل الهستيريا الاجتماعية التي تدور حول الجنس . لكن من المستحيل تقديم تعريفات قانونية لمصطلحات من امثال « الفحش » في علاقتها بالاعمال الادبية . وما يحدث للكتاب يعتمد بشكل رئيسي على ثقافة القاضي . . فإن كان انسانا حساسا ، كنا امام قرار حساس ، وان كان حمارا ، حصلنا على قرار من صفه ، لكن ما انحصل عليه هو القرار القانوني ، إذ لا توجد اي قاعدة يستند اليها . إن افضل ما نحصل عليه هو سابقة من السوابق ترمي الى تثبيت عزيمة القضاة الضاغطة عن مهاجمة الكتب الجادة . ولو قرأت ملف محاكمة « عشيق الليدي شانرلي » لتذكرت اي حيرة وقع فيها النقاد عندما سئلوا عن الاثر الاخلاقي الذي يتركه هذا الكتاب . لم ينتهوا الى قرار ، فهم لا يعرفون . الروايات تكون جيدة او سيئة وفقا لنوعها الادبي الخاص . ليس هناك شيء يقال له رواية سيئة اخلاقيا . ان تأثيرها الاخلاقي يعتمد اعتمادا كلياً على نوعية اخلاق القارئ ، ولا احد يستطيع ان يتنبأ بما سيكون عليه التأثير الاخلاقي . ان لم يكن الادب سيئاً اخلاقياً ، فإنه ايضا ليس جيداً اخلاقياً . اني اعرف سببا واحدا لمعاناة رواية « عشيق الليدي شانرلي » من هذه المسألة ، وهو انها كتاب وعظي ، كتاب في الوعي الذاتي : انها مثل روايات مدرسة الاحد ، ايلم الطفولة ، تزعجني قليلا لانها تحاول جاهدة ان تجعل مني انسانا طيبا .

وهكذا لا ارتباط للادب بالحياة العادية ، ذلك الارتباط اللصاح لا يجلب ولا سلبا . هنا نلمس فرقا هاما آخر بين بنى الخيال ، وبنى الحس العلمي ، الذي يشمل العلوم التطبيقية . ولا شك ان الخيال ضروري للعلم لتطبيقي والنظري . اذ من دون قوة بتائية في العقل لخلق نماذج التربة ، والتوقعات التي تدور حولها الفرضيات . . . الخ ، لا يستطيع العالم ان يصنع شيئا . لكن كل جهد خيالي في الميادين العلمية ، لابد ان يصطدم بالاختبار العملي ، والا نحي جانباً . أما الخيال في الادب فلا يواجه مثل هذا الاختبار . فانت لا تستطيع ان تربطه مباشرة بالحياة

او الواقع ، انك تربط المؤلفات الادبية ، كل واحد بالآخر ، كما سبق
وقلنا من قبل . ومهما كانت قيمة مطالعة الادب ، الثقافية او العملية ،
فانها متأتية من الكيان الكلبي لمطالعتنا ، من قلعة الكلمات التي بنيناها ،
ورحنا نضيف إليها مع الوقت اجنحة جديدة .

وهكذا فان من الطبيعي ان تنتقل الى الطرف للمعكس ، وتقول إن
الادب فعلا هو ملجأ أو فرار من الحياة ، انه عالم يشتمل الذات ، مثل
عالم الاحلام ، عالم يتألف من مسرحية أو من إيمان اقيم ليوازن عالم العمل .
ان بعض الالتر الادبية شبيهة بذلك ، فكثير من الناس يخبروننا انهم
لا يطالعون الادب الا هربا من الواقع ولو للحظة . وقد قلت إن الإحساس
بالفرار ، أو على الأقل الانفصال ، يدخل في كل كيان التجربة الادبية .
ولكن من الصعب حصر جوهر الادب بذلك . فلننظر الى ادباء من أمثال
وليام فولكنر أو فرانسوا مورياك ، فقد درسوا الحياة حولهما بكل رفعة
اخلاقية ، وبكل تشدد . أو لننظر في جيمس جويس ، فقد أنفق سبعة
أعوام في كتاب وسبعة عشر عاما في كتاب آخر ، ولكنهما تعرضا للسخرية
او التسخيف أو الجحظ عندما نشرهما . أو لننظر في الشامرين ريلكه وفاليري
فقد مكثا اعواما صامتين ، الى ان اضطرا إلى أن يقولوا ماكان جاهزا
للقول ، إن ثمة جدية قاتلة في كل هذا ، لاستطيع تغطيتها تماما معظ
النظريات الدقيقة في الفانتازيا . ولكن لنتابع الفكر قليلا لاننا لم نوفل
كثيرا في علاقة الادب بالحياة ، أو ما يمكن ان نسميه المنظور الأفقي للادب .
إذ يبدو ان ذلك يسد علينا كل الجهات .

عالم الادب هو عالم لا واقع فيه سوى واقع الخيال البشري . نرى
فيه كمية ضخمة تذكرنا بالحياة التي نعرفها ، تذكرنا حيويا . ولكن
مهما كانت تلك الحيوية فان فيها شيئا ما غير واقعي . وربما نستطيع
ان نفهم هذا بوضوح اذا تأملنا في الصور . توجد صور خداعة — بسميها
الفرنسيون الصور السرابية (Trompe l'œil) تكون فيها مشاركة الحياة
قوية جدا . رسام أميركي من هذه المدرسة احب أن يمزج زوجته اللثيمة
فرسم احدي مناقفها بدقة متناهية بحيث انها قبضت على اللوحة تريد

انتزاع المنشقة . لكن رسما يمثل هذه الواقعية ليس واقعا ، انه وهم : ان فيه انصاف الملاح غير الطبيعي للوهم . ان الواقع الفعلي هو الاشياء التي لا تذكرنا مباشرة بتجربتنا الخاصة ، انها اشياء ، من امثال غضب آخيل او غيرة عطيل ، اكبر ولاكتفمن اي تجارب نستطيع تحقيقها عدا تلك التي نحققها في خيالنا . احيانا ، كما في النهايات السعيدة للكوميديات ، او في العالم المالي للرومانسات ، نبدو كأننا نرنو الى عالم امتع مما نعرفه في حياتنا العادية . احيانا ، كما في التراجيديات والهجاء ، نبدو كأننا ننشد عالما مكرسا للحزن او اللعب اكثر من العالم الذي نعرفه في حياتنا العادية . المنظور العمودي الذي ننظر فيه الى الحياة هو المم وليس المنظور الافقي . بالطبع في المؤلفات الادبية الكبرى نجد النظرات العليا وللدنيا ، والاغلب انها في الوقت نفسه ملامح مختلفة لحدث واحد . ثمة نصفان للتجربة الادبية . الخيال يقدم لنا كلا من العالمين : الافضل والاسوء من العالم الذي نعيش فيه ، ويطالبنا بالنظر البهमा دائما . قلت في بحثي الاول ان الفنون تتبع المواطن ، واتجاه المواطن لقسم العالم نصفين : نصف نحب ونصف لا نحب . الادب ليس عالم احلام ، ولكنه يمكن ان يكون عالم احلام اذا كان لدينا نصف فقط من دون النصف الاخر فاذا لم يكن لدينا سوى رومانسات وكوميديات بنهايات سعيدة ، فان الادب يعبر فقط عن حلم نرغب في تحقيقه . ويسال بعض الناس ، لماذا يكتب الشعراء تراجيديات في حين ان العالم مليء بالتراجيديات أتى توجهت ، ويمتقلدون ان التمتع بهذه الاشياء الحزينة يفصح من نزعة مرضية او عن نظرة شماتة بالعالم . ان هذا غير موجود ، ولكن يمكن ان يوجد في الادب ان لم يكن هناك شيء آخر الى جانبه .

هذه النقطة جديرة بان نقف عندها دقيقة أخرى . إنك تذكر ولا شك المشهد المرعب في « الملك لير » حيث يتم سمل عيني غلوستر على خشبة المسرح . ذاك جزء من مسرحية ، وهي مسرحية يفترض ان تكون مسلية الآن نسأل بأي معنى يمكن ان يكون هذا المشهد مسليا ؟ ان «الهلم فيه هو انه لا يقع حقا على المسرح» لانه تمثيل ، اذ من الضعفة ان نشاهد منظر صمى حقيقي ، والادهي ان نجد متعة في المشاهدة . وبالتالي فان التمتع

لا تقوم في تذكيرنا بمشهد العمى الحقيقي . ولو انها فعلت ، لانتقلب اعظم منظر في الدراما الى قطعة من الادب القاضح . اننا لا نستطيع منع اي امرئ عن الاستجابة بهذه الطريقة ، ولا شك انه لا ينفع ، ولا يفيد الجمهور ، ان تقوم بلوم شكسبير لحشوه في رأسه تلك الافكار السادية . ان استجابة من هذا النوع لا اثر لها في المسرحية . في مشهد درامي عن الظلم والحق ، نرى ظلمنا وحقنا ، نعرف انهما شيئان واقعان مستمران في الحياة البشرية ، من وجهة نظر الخيال . ما يفرضه الخيال هو الرعب ، ليس الرعب المرضي الممثل لمشهد العمى الحقيقي ، بل رعب دفاق ، ملء بحياة الرفض . ان هذا اداء مسرحي قوي ، كلما اقتربنا به من الحياة رغبتنا منه .

وهكذا نرى ان هناك مقاييس اخلاقية في الادب ، بعد كل شيء ، وعلى الرغم من ذلك لا نفع من استدعاء البوليس عندما نرى كلمة في كتاب ، مبتذلة باللفظ اكثر من ابتذالها في الطبلعة . من الاشياء التي يقولها غلوستر في ذلك المشهد : « انا موثق الى عمود ، وعلى الصبر حتى النهاية » . في ايام شكسبير كانت تشيع رياضة محببة رهي ربط دب الى عمود واطلاق الكلاب حتى تجهز عليه . وقد حظّر البيوريتانيون هذه الرياضة ، حسبما يدعي ماكولي ، لا لانها تسبب الالم للدب ، بل لانها تمتع المتفرجين وربما كان ماكولي يرمي من ملاحظته الهزء من البيوريتانيين ، لكن اذا كان هذا هو شعور البيوريتانيين فعلا ، فلا شك انهم محقون مئة بالمئة . هل هناك سبب غير هذا السبب يكمن وراء حظر تعليق المشنوقين في الساحات العامة ؟ ومهما كانت دوافع البيوريتانيين وشكسبير ، فهم يسيرون في المنحى ذاته . ان الادب يقدم لنا دائما اشد الاشياء إثما واجراما على انها متعة ، لكن المقصود ليس تقديم المتعة في هذه الاشياء ، بل متعة في الابتعاد عنها ، والقدرة على رؤيتها كما هي لانها لاتحدث فعلا وكلما ازداد تعرضنا لهذا ، قل ميلنا في الثور على متعة مجردة من الفكر في الظلم او الاشياء الشريرة الاثمة الاخرى ، على حد قول القرن الثامن عشر في جملة مشهورة وهي ان الادب ينقي حساسيتنا .

ان القسم الأعلى للأدب هو عالم نمبر عنه بكلمات من أمثال رفيع -
موجر، إذ فيه لا نشعر بالانفصال بل بالاندماج . انه عالم من الابطال
والآلهة والطيطان وعماقة رابليه ، من القوى والانفعالات ولحظات
القبضة أبعد من أي شيء نجده خلوج الخيال . ان مثل هذه القوى
لا تزعجنا فحسب ، بل تسحقنا اذا دخلت الحياة العادية ، ولكن
لحسن الحظ ان جدار الوقاية للخيال قائم هنا أيضا . إننا كما يقول
الشاعر الألماني ريلكه ، نعبدها لأنها تترفع عن تدميرنا . يبدو أننا نتعدنا
طويلا عن مواطننا ونقسيمها الى قسمين : « أنا أحب هذا » و « أنا
لا أحب هذا » . ان الأدب يقدم لنا خبرة تمتد بنا عموديا الى اللرا
والأفوار التي بمقدور اللهن البشري أن يصلها ، الى ما يتطابق مع
مفهومى السماء والجحيم في الدين . ففي هذا المنظور يختفي ما أحب
وما أكره ، اذ لا يبقى لي شيء كشخص منفصل : إما كفارئ أدب
فاني موجود فقط كممثل للبشرية ككل . سوف نرى في البحث الاخير
مدى أهمية هذا .

لا عبرة كم نجعم من تجارب في حياتنا ، فنحن لن نحصل مطلقا على
بعد التجربة الذي يمنحنا إياه الخيال . الفنون والعلوم يمكن أن تؤدي
ذلك ، ولكن الأدب وحده من بين ذلك ، يهبط الاجتياح الكامل للخيال
البشري ، كما يراه هو نفسه . ويبدو أن من الصعب جدا لكثير من
الناس أن تفهم واقع التجربة الادبية وكثافتها . ولنتقدم اليك مثلا قد
تظنه غير مناسب : لماذا يذهب كثير من الناس الى الاعتقاد ان شكسبير
ليس صاحب المسرحيات الشكسبيرية المعروفة ، في حين لا توجد ذرة
من حقيقة في الزعم ان شخصا آخر كتبها ؟ من الواضح أنهم زعموا ذلك
لاعتقادهم أن على الشعر أن يكون نابعا من التجربة الشخصية ، وأن
شكسبير لم تنبع من تجربته : لقد نبعت من خياله ، والسبيل الى
تطوير الخيال هو قراءة كتاب أو كتابين من النوع الجيد . أما بالنسبة
إلينا ، فلا نستطيع التحدث عن أو التفكير في ، أو استيعاب حتى

تجربتنا الخاصة ، الا ضمن حدود سيطرتنا الخاصة على الكلمات ،
وتلك الحدود اقامها لنا كتابنا العظيم .

الادب ، اذن ، ليس عالما خياليا : انه حلمان : حلم تحقيق رغبة ،
وحلم مقلق ، وهما متمركزان معا ، مثل زوج من النظارات ، وهما معا
يشكلان رؤية واعية تماما . يرى افلاطون ان الفن حلم للعقول المتيقظة
انه عمل الخيال المنسحب من الحياة العادية ، والذي تسيطر عليه
القوى ذاتها التي تسيطر على الحلم ، ومن ذلك بمنحنا منظورا وبعنا
للواقع لا نحصل عليهما من اي مقارنة أخرى للواقع . وعلى هذا الاساس
تتميز الشاعر من العالم ، كما يقول كيتس . إن الحياة العادية تشكل
تجمعا ، والادب من بين الاشياء الاخرى هو فن الاتصال ، بحيث يشكل
هو الآخر تجمعا أيضا . في الحياة العادية يسيطر علينا اللاشعور والخاص
المستقل ، حيث نعيد قبوله العالم وفقا لخيال خاص مستقل . وفي
امعاق الادب ثمة نوع آخر من اللاشعور ، وهو لاشعور اجتماعي ،
وليس شعورا خاصا ، حاجة الى تشكيل تجمع حول رموز معينة ،
مثل الملكة والحلم ، وحول آلهة معينة . تمثل النظام والاستقرار ، او
الصيرورة والتغير او الموت او الولادة الثانية في حياة جديدة . هذه
قدرة العقل البشري على صنع الاسطورة ، القدرة التي تفتت وترمي
بحضارة بعد أخرى .

لقد اخذت عنوان هذا الفصل « مقاليتح لأرض الاحلام » مما يمكن
ان يكون اعظم جهد فردي عظيم للخيال الادبي في القرن العشرين ، وهو
« سهرة القنفذانيين » لجيمس جويس . نجد في هذا الكتاب رجلا
يلعب الى النوم فيفوس ، ليس في لاشعور فرويدي مستقل ، او
خاص ، بل في حلم اعمق لانسان يطلق ويدمر مجتمعاته الخاصة . كل
الكتاب مكتوب بلغة هذا الحلم . انها لغة لاشعورية ، وعلى رأسها
الانكليزية ، لكنها مرتبطة بتداعيات وكنائيات ، مع ثماني عشرة لغة
أخرى ، يعرفها جويس . ان « سهرة القنفذانيين » ليس كتابا للقراءة ،
بل لحل الارموز . انه ، كما يقول جويس ، يدور حول رجل « حالم » ،

لكنه موجه الى قارئ مثالي يعاني من أرق مثالي . للقارئ أو الناقد،
اذن ، دور يكمل دور الشاعر . إننا نحتاج الى قوتين في الأدب : قوة
الخلق وقوة الفهم .

في كل تجربتنا الادبية ، يوجد نوعان من الاستجابة . فهناك التجربة
المباشرة للعمل الادبي ذاته عندما نقرأ كتابا أو نشاهد مسرحية وعلى
الاخص للمرة الاولى . هذه التجربة غير نقدية ، أو بالأحرى « ما قبل
العملية » لذلك فانها ليست معصومة . فان كانت تجربتنا محدودة ،
فقد تصل الى حدود التعصب أو بجرئنا شيء ما ، ربما نراه فيما بعد
من الدرجة الثانية ، أو قد نراه نافلا . وهناك الاستجابة الواعية
النقدية التي نخضعها بعد نهاية القراءة ، أو مقاديرة المسرح ، حيث نقارن
ما جربناه بالأشياء الأخرى من النوع ذاته ، ونكوّن حكم قيمة عليه .
هذه الاستجابة ، بالممارسة التدريجية . تجعل استجابتنا ما قبل
النقدية أكثر حساسية ودقة ، أو تحسن ذوقنا ، كما اعتدنا أن نقول.
ولكن وراء الاستجابات لمؤلفات فردية ، ثمة استجابة أكبر لتجربتنا
الادبية ككل ، كامتلاك شامل .

الناقد يسمى دائما قاضي الأدب ، وهذا لا يعني أنه أعلى مرتبة
من الشاعر ، وإنما يعني أنه مضطر أن يعرف شيئا عن الأدب ، تماما
مثلما يحق للقاضي أن يكون في هيئة المحكمة بناء على معرفته القانون .
فاذا وقف ضد حكم شكسبير فانه هو الذي يجب أن يعاكم . أن
وظيفة الناقد هي شرح كل مؤلف ادبي في ضوء كل الادب الذي يعرفه،
ليحتفظ دائما بالسعي الى فهم ما يدور حوله الادب ككل . والأدب ككل
ليس تراكما ضخما للمؤلفات الادبية المعروضة بأشرطة زرقاء وحمرء،
مثل هرة زينت للعرض ، وإنما هو نسق الخيال البشري المبين ،
بامتداده الواسع من ذرا السماء الخيالية حتى اعماق الجحيم الخيالي .
ان الادب اخروية (Apocalypse) انسانية ، انه رؤيا الانسان للانسان،
وليس النقد هيئة قضاة ، انما نقطة تلك الرؤية ، انه الحكم الأخير
للشريعة .

٥ - أعمدة آدم

في أبحاثي الأربعة السابقة ، أشدلت نظرية في الأدب . وأنا على استعداد الآن لوضع هذه النظرية موضع الاختبار العملي . فإن كانت جيدة ، فستقدم لنا إرشادا في مسألة : كيف نعلم الأدب ، وعلى الأخص لأطفالنا . أنها ستخبرنا ما هي أبسط المفاهيم الأساسية التي يجب أن ننتقل منها ، وما الدراسات المتقدمة التي يمكن فيما بعد أن نقيمها على تلك المفاهيم . ويبدو واضحا أن تعليم الأدب يحتاج إلى هذا النوع من النظرية ويماني ، بالمقارنة مع العلم والرياضيات ، من أنه لا يملكها .

إن مبدئي العلم ، الذي طورته في أبحاثي الأربعة السابقة ، هو أن الأدب في تاريخ الحضارة يأتي بعد الميثولوجيا . والاسطورة عبارة عن مجهود بسيط وبدائي يقوم به الخيال لتوحيد العالمين البشري وغير البشري ، ونتيجتها النموذجية هي قصة عن إله . وفيما بعد ، أخذت الميثولوجيا تندمج في الأدب ، وقد باتت الاسطورة وقتها مبدأ بنيويا للسر القصصي . لقد حاولت أن أشرح كيف أن الاساطير تتجمع لتشكل ميثولوجيا ، وأن الارتباط المضموني للميثولوجيا يتخذ شكله من الشعور بفقدان الهوية التي كانت بحوزتنا مرة ، والتي قد نحوزها مرة أخرى.

إن أكمل شكل لهذه الاسطورة تقدمها لنا التوراة المسيحية ، وهكذا تعتبر التوراة الطبقة الدنيا في تعليم الأدب . يجب أن تقوم بتعليمها مبكرا بحيث تفوس حتى أعماق العقل ، حيث كل شيء يأتي فيما بعد يجد مستقرا له . إن هذا تصريح فيه تناقض صارخ ، ويمكن أن يساء فهمه من كل صوب ، لذلك نرجو أن تذكروا أنني اتحدث كناقد أدبي

عن تعليم الأدب . ان هناك كثيرا من الاسباب الثانوية تدعو الى تعليم التوراة ، على اعتبارها ادبا فقط : منها أنها مرجع بلا حدود ، يشار اليه ويقتبس منه في وان الايقاعات والجميل في ترجمة الملك جيمس وضعت انسجاما مع عقلنا وطريقة تفكيرنا ، وانها ملأى بأعظم القصص المعروفة وأفضلها ... وهكذا . هناك أيضا اسباب اخلاقية ودينية ، وهي اسباب مختلفة ، تبرز أهميتها . ولكن في السياق الخاص الذي نتحدث عنه الآن ، أرى ان بنية التوراة وشكلها الاجمالي هو الأهم في نظري : ذلك انها قصة مستمرة ، تبدأ بالخلق وتنتهي بيوم القيامة ، وتمسح كل تاريخ البشرية ، تحت اسماء رمزية من آدم الى يعقوب . باختصار : ان « اسطورة » التوراة هي التي يجب ان تكون قاعدة التدريب الادبي ، فمسحها الخيالي للوضع البشري من السعة والاستيعاب بحيث أن أي شيء آخر يجد مكانه في داخلها - ولنتذكر أيضا ان كلمة اسطورة ، بالنسبة اليّ ، مثل كلمتي : أمثلة وقصة خيالية ، ليست أكثر من مصطلح تكتيكي في النقد ، أما المعنى الشعبي الذي يجعل منها شيئا غير صحيح ، فاني أعتبره انحطاطا في اللغة . وفوق ذلك ، قد تعتبر التوراة أكثر من كتاب أدبي ، ولكنها أيضا كتاب أدبي : فليس لكتاب أن يؤثر تأثيرها من غير أن يكون فيه مزاياها الأدبية . ولهذا الغرض الذي ذكرته ، يمكن تعليم التوراة في المدرسة ، شريطة أن يقوم بذلك من تطور فيه حس البنية الادبية .

وأول شيء يجب وضعه في قمة التدريب التوراتي ، حسب اعتقادي ، هو الميثولوجيا الكلاسيكية ، التي تعطينا النوع ذاته من الاطار الخيالي ، من نوع أكثر تفصيلا . نشر هنا أيضا الى كثير من الاسباب الثانوية للدراسة : إن آداب كل اللغات الغربية الحديثة ملأى بالأساطير الكلاسيكية ، بحيث لا يمكن لأحد أن يعرف ماذا يجري في هذه الآداب من غير تدريب على الأساطير . لكن السبب الأساسي للدراسة هو أيضا شكل الميثولوجيا . فالأساطير الكلاسيكية تقدم لنا ، بوضوح أكثر من التوراة بكثير ، الموضوعات الرئيسية للأسطورة المركزية للبطل ،

بوالادته السرية وانتصاره وزواجه وموته وخيائنه والولادة الثانية التي تربط بابتلاع الشمس والفصول . هرقل وبطولاته الاثنتا عشرة ، ثيسيوس وخروجه من المتاهة ، بريسيس ورأس ميدوزا : تلكم هي الموضوعات القصصية التي يجب حفظها مبكراً قدر الامكان . والتشابهات بين اليجنדה التوراتية واليجنדה الكلاسيكية يجب الا تصالج باعتبارها صدفة خالصة . على العكس ، إنها أساسية لمعرفة كيف تتحول النماذج الادبية ذاتها داخل ثقافات وادبان مختلفة . إن شاعراً في عصر شكسبير أو ملتون يحصل على هذا النوع من التدريب في المدرسة الابتدائية ، إننا لا نستطيع ، مثلاً ، أن نوغل في قراءة « الفردوس المفقود » من دون التحقق ليس فقط أننا نحتاج أن نعرف كلا من التوراة والأساطير الكلاسيكية ، بل علينا أن نرى أيضاً العلاقة بين هذين النوعين من الميثولوجيات . ان الشعراء المحدثين لا يحصلون ، كقاعدة عامة ، على هذا النوع من الثقافة : إن عليهم أن يتقنوا أنفسهم ، و يرجع بعض الصعوبات التي يشكو الناس منها في فهم الشعراء المحدثين الى ما اعتقد إنه نقص في المراحل الأولى للتعليم الأدبي ، عند الشاعر وعند القارئ معاً . لقد أخذت عنوان هذا البحث « أعمدة آدم » من سلسلة سونيتات نظمها ديون توماس « حول المذبح في حمة المساء » التي يخبرنا الشاعر فيها عن « جنتمان » ، كما يسميه ، وهو آدم وأبولو معاً ، يمبر السماء قطعاً مراحل الحياة والموت والولادة . هذه السونيتات صممة جداً على القراءة ، واعتقد إن أحد اسباب غموضها هو أن شكل الاسطورة المركزية للأدب انقطع منذ توماس فجأة ، في مرحلة معينة من تطوره ، والانقطاع يمثل هذه القوة جطة بصعوبة يجمع كل رموزه وميزاته ويلقي بها في سرعة شديدة . قصائده الأخيرة ، وبعضها فيه صعوبة كالسونيتات ، تعتبر أسهل نسبياً لأنه كان عندئذ قد تمثل ميثولوجياه الخاصة .

رتب اليونان والرومان أساطيرهم ، مثل مؤلفي العهد القديم ، بالتسلسل ، بلذتين بقصص الخلق والسقوط والطوفان ،

متجهين تدريجيا نحو الامور التاريخية ، واخيرا يصلون الى التاريخ الحقيقي . وهم إذ يدخلون التاريخ ، فانهم يدخلون أيضا في المزيد من الاشكال المتطورة والكاملة للأدب . لقد أنتجت الأساطير الاغريقية هومر والدراميين الاغريق ، والتقاليد القديمة للعهد القديم تطورت الى سفر المزامير وسفر ايوب . والخطوة التالية في التعليم الأدبي هي فهم بنية الاشكال الأدبية الكبرى . شكلان من هذه الاشكال انحدرتا اليانا من الدراما ، وهما التراجيديا والكوميديا . هناك أيضا اثنان متمكسان ساسمهاا الرومانس والسخرية . ففي الرومانس تقوم بتبسيط ومثمنة لعالم من الابطال والبطلات الجميلات ، ومن الأئمة الفاجرين . كل اشكال السخرية بما فيها الهجاء ، تشدد على تمقيد الحياة البشرية مقابل هذا العالم البسيط . من هذه الاشكال الأربعة ، الكوميديا والرومانس هما الشكلان الاوليان ، ويمكن تعليمهما لصغار الطلبة . وعندما يقرأ بالافون بنية الراحة والاسترخاء ، فانهم غالبا ما يرجعون الى الكوميديا او الرومانس . أما التراجيديا والسخرية فاشد صموبة، وامتقد أن من الواجب تأخيرهما حتى المرحلة الثانية .

تنبثق الرومانس من قصة مغامرات البطل التي سبق واطلع عليها الطلاب في الأسطورة ، وتنبتق الكوميديا من موضوع انتصار البطل او زواجه . إن من المهم الاعتياد على الوقوف بعيدا والنظر الى البنية الاجمالية لأي عمل أدبي نضعه تحت الدراسة . إن الطالب الذي يعتاد هذه المادة سوف يرى كيف أن كوميديا شكسبير التي يدرسها لها البنية العامة ذاتها التي يجدها في فيلم السينما القديمة العنيفة ، الذي شاهده أمس على شاشة التلفزيون . عندما كنت في المدرسة ، كان علينا أن نقرأ « لورنا دون » . وكانت بقربي فتاة اعتادت أن تختلس النظر وتقرأ في مجلة فيها مجموعة من قصص الحب اخرجتها من مقعدها ووضعتها على ركبها ، وكلفت تقرأها عندما لا يقع عليها نظر الأستاذ . ومن الواضح إنها تعتبر قصص الحب تلك أشد حرارة من « لورنا دون » . وربما كانت فعلا كذلك . ولكن أود أن أؤكد على

ناحية ، وهي ان القصص الغرامية لم تكن تروى إلا النوع نفسه الذي تحتويه « لورنا دون » . ورؤية هذه التماثلات ان تقدم ، في حد ذاتها ، أي معنى لقيمة المقارنة ، أي فكرة عن سبب أن شكسبير أفضل من أفلام التلفزيون . وفي رأيي أن من الواجب عدم التسرع في إطلاق احكام القliche . إنها تخبر طالبا بمستوى مقبول أن T أفضل من B ، على الاخص إذا كان يفضل B في الوقت نفسه . إنه يشعر بالقيم في نفسه ، ولن يتبع في التقوم إلا بإقلعه الفردي . وفي الوقت نفسه ، يمكنه أن يقرأ تقريبا أي شيء ، في أي نظام ، تماما كما يستطيع أن يأكل مزيجا من الاطعمة التي توصل اليها من هم أكبر منه سنا بفضل صودا الخبز . إن في مقدور معلم واع ، أو ليبرالي ، أن يعرف سريعا كيف يوجه قراءة شاب بحيث يسمح للوقه غير المتطور أن يتطور ومع ذلك لا يجعل منه أكولا شرها أو مريضا بمسر الهضم قبل أوانه .

من المهم أيضا إن كل شيء يشتمل على قصة ، كالأسطورة مثلا ، يجب أن يقرأ أو يتم الاصفاء اليه باعتباره قصة فقط . كثير من الناس يكبرون من غير أن يفهموا حقا الفرق بين الكتابة الخيالية والكتابة المنطقية . وعندما يواجهون ، في مناسبة من المناسبات قصائد أو حتى لوحات ، فانهم يعاملونها تماما كما لو انها قطع من المعلومات الخفية . ان كل اسئلتهم قائمة على هذا الفرض . ما الذي يحلول ان يعبر عنه ؟ ماذا علي أن أفهم من هذا ؟ لماذا لا يقوم أحدهم بشرح ذلك لي ؟ لماذا لم يتم الكتاب بكتلية ذلك بطريقة أخرى يمكننا من أن نفهمه ؟ إن فن الإصفاء للقصص يعتبر تدريباً أساسياً في تربية الخيال . أنت لا تستطيع ان تناقش الكتاب : أن تقبل فرضياته ، وإن قص عليك أن البقرة قفزت الى القمر ، فلا تتأثر حتى تستوعب كل مايقوله . اذا كان برتراند رسل محقا في قوله ان تعليق الحكم هو إحدى عمليات العقل الأساسية ، فإن مزايا الاستفادة من القيام بذلك تقع خارج الادب . وحتى لو تم ذلك فإن ما تتأثر به هو البنية العامة للقصة ككل ، وليس الاخلاق أو الفكرة العظيمة التي تنتزعا منها ، وتفر بها بعيدا . ويساوي هذا التدريب في

الأهمية جعل الطالب يكتب بنفسه . ولا أهمية لفضالة ما يفعله ، أنه ولا شك سيمتلك ، أجلاً أم عاجلاً ، تجربة الاحساس بأنه قال شيئاً ملاً يستطيع شرحه بدقة إلا بالطريقة ذاتها التي قاله فيها . إن ذلك يساعده في تهيئة نفسه على أن يكون أشد احتمالا للصعوبات التي يجلبها في قراءته ، وإن كانت مزاجيا محاولة التعبير عن اللات بطرق أدبية مختلفة تمتد ، بصورة طبيعية ، أبعد من الاحتمال .

لقد غطيت مساحة واسعة في بحثي هذا ، بحيث يمكن أن اقترح الآن فقط أن الدراسة الانجليزية سيأتين يجب أن يكونا في مكانهما ويتدرج فيهما الطالب ، إذا أراد أن تكون دراسته مثمرة . فهناك أولاً ، سياق اللغات غير الانجليزية ، وهناك ثانياً ، سياق الفنون غير الأدب . أن من يسمون أنفسهم « انسانيين » ، ومن ضمنهم طلاب الأدب ، كانوا دائماً أناسا يدرسون اللغات الأخرى . أن أساس التراث الثقافي للشعوب المتحدة بالانجليزية ليس الانجليزية ، أنه اللاتينية واليونانية والعبرية . هذا الأساس هو الذي يجب أن يقدم للطلاب الفتى في الترجمة ، مع أنه لا توجد ترجمة جديرة ومفيدة لأي أثر عدا الترجمة الحرفية من الأصل . وتحمل اللغات الحديثة اليوم مكاناً بارزاً في الثقافة أكثر من اللغات الكلاسيكية ، كنوع من الواجب السياسي المؤلم . إلى جانب ذلك ثمة حقيقة وهي أن كل عملياتنا العقلية المرتبطة بالكلمات تنزع إلى اتباع بنية اللغة التي نفكر بها . إننا لانستطيع استخلام عقولنا يكمل قدرتها مالم يكن لدينا فكرة عن : كم من الأفكار التي نعتقد أننا نفكر فيها ، تفكر فيها فعلاً ، وكم من الكلمات المألوفة تجري في مسلكها المألوفة . إن كل امرئ تقريباً يتحدث مافيه الكفاية ، على الأقل ليصبح فصيحاً بلفظه الخاصة ، ولكن عند هذه النقطة هناك دائماً خطر الفصاحة الأونوميائية ، التي تصبح أشبه بصنبور ، والتي لا يصدر عنها إلا حذقة الكيشيبات الفارغة . إن أفضل مراقبة لهذا ، مكتشفة منذ أمد بعيد ، وهي معرفة اللغات الأخرى ، إذ على الأقل تتلاءم الحذقة مع الهيكل التنوع المجاري القوامدية . لي صديق كان رئيس لجنة ، عليها تقديم تقرير معقد ، يقتضي

وضع الاشياء بوضوح ودقة . وقد اضطر ان يراجع مرارا الى رجل كندي من اصل فرنسي ، وهو من اعضاء اللجنة ، ويطلب منه ان يقول ذلك بالفرنسية ، فيسترشد بما يقول . هذا مثال بسيط يوضح لنا لماذا يلج « الانسانيون » ان الانسان لا يتعلم التفكير الكلي من لغة واحدة ؛ فانت تعلم التفكير افضل من التصارع اللغوي ، من القفز من لغة الى لغة .

مثلا تستطيع بسهولة تشويش التفكير بالترابطات المألوفة للغة ، كذلك تستطيع بسهولة تشويش التفكير عن طريق التفكير بالكلمات . وطالما سمعت ان الفكر عبارة عن كلام داخلي ، ومع ذلك انا لا اعرف كيف تستطيع ان تطبق هذا القول على بتهوفن عندما كان يؤلف سمفونيته التاسعة . لكن دراسة الفنون الاخرى غير الادب ، كالرسم والموسيقى . تقدم الكثير من القيم للتشويش الادبي بغض النظر عن قيمتها كموضوعات بعد ذاتها . ان اي شيء جدير بالتنفيذ ويقوم الانسان بتنفيذه ، هو نوع من البناء ، والخيال هو القوة البناية للعقل ، ينطلق الى البناء الخالص ، الى البناء من اجل البناء . ان الوحدات ليست كلمات ، انها ليست اعدادا ولا نغمات ولا لوانا ولا قطعاً من رخام . ان من الصعب فهم ما يفعله الخيال بالكلمات ، من دون رؤية كيف يعمل مع بقية الوحدات .

كلما كبر الطالب ، قرأ ادباً أشد تعقيدا ، وهذا يعني ان الادب مهمت جدا أو مهمت حصرا بالمواقف والصراعات الانسانية . ان الترابط البدائي التقديم بين العالمين البشري والطبيعي ما يزال قليلا في الخلفية ، لكن في رواية هنري جيمس ، مثلا ، يحتل قسما كبيرا في هذه الخلفية . وغالبا ما نشعر ان نماذج معينة من الادب ، كقصص الجن ، مثلا ، مبنية للخيال ؛ والسبب انها تعيد المنظور البدائي الوجودي في الاسطورة . وهذا ما يفعله الشعر لحدث ، بشكل عام ، إذا قورن بالقصة الخيالية . وعند هذه النقطة ، ثمة سبيل ثالث للادب يأخذ شكله : وهو علاقة الادب بالموضوعات الاخرى كالتاريخ والفلسفة والعلوم الاجتماعية ، التي تقوم على الكلمات .

عندما تقوم بتعليم أي موضوع ، نبدأ من المركز ونتجه الى الجوانب .
فلنحاول أن نعلم الأدب منطلقين من الاستخدام التطبيقي للكلمات ، أو
« التواصل المؤثر » كما يسمى عادة ، وعندئذ ننتقل تدريجياً الى الأدب
من خلال المزيد من الأشكال الوثائقية كالرواية الخيالية النثرية ، وأخيراً
نصل الى الشعر . إن هذه العملية ، في رأيي ، عملية مثمرة . فلذا أردنا
أن نعلم الأدب حقاً ، فلا بد أن نبدأ من مركزه ، الذي هو الشعر ، وعندئذ
نتجه الى النثر الأدبي ، ثم ننتقل من هناك الى اللغات التطبيقية للعمل
والحرف والحياة اليومية . إن الشعر وسيلة بسيطة ومباشرة يعبر فيها
المرء عن ذاته بالكلمات : الشعر موجود لدى أشد الأمم بدائية ، لكن النثر
الرفيع لا يوجد إلا عند الأمم المتقدمة . ولكن لا تنظر الى الشعر باعتباره
طريقة ملتوية غير طبيعية لتشويه نثر الحياة اليومية : إن النثر طريقة في
الحديث أقل طبيعية من الشعر . فلو أنصت للأطفال الصغار ، وإلى كمبة
أناشيدهم وأغانيتهم في أحاديثهم ، لعرفت ماذا أقصد . لقد احتفظت
بعض اللغات ، كالصينية مثلاً ، بفروقات درجة الصوت في الكلمة المنطوقة :
بينما اتخذ الكنديون وقوة أحادية النغمة ، ربما كانت مأخوذة من صوت
الأوزة الكندية .

إن ما يقدمه الشعر للطلاب هو أولاً ، وقبل كل شيء ، الاحساس
بالحركة الجسدية . فالشعر ليس اسطراً غير نظلمية في كتاب ، بل إنه
أقرب الى الرقص والغناء ، إنه سير في الشارع مع الاحتفاظ بالإيقاع .
وحتى لو كان الإيقاع خراً غير مقيد فإن الشعر أقرب الى الإنشاد . إن
الإيقاع الدفئ والعاصف عند هومر ، والإيقاع القضااض القافز عند
شكسبير يرجعان إلى أصل واحد : لقد كتبنا تلك الطريقة لأنهما كانا
يلقيان على جمهور قلق . إن الشعراء المحدثين يبذلون جهداً كبيراً في
اقتناع رواد القلعي ، أو حتى زوار حدائق الأحد ، بأن الشعر يمكن أن
يلقى ويصنف اليه ، مثله مثل الكونسرتو . طبعاً التأثيرات في الشعر الطف
وأخف ، ولكن قسماً منها تؤثر في الحركة الجسدية ، كتأثير النبالة التي
تأتي من الوزن الدقيق ، من سماع الكلمات ، وقد رصفت في إيقاع

استعراضي منظم . وينتقل المرء من الشعر الى النثر ، فان كانت ثقافته الادبية واسعة ، فإن أول شيء يطلبه من النثر هو الإيقاع . أخبرني مرة معلمي الخاص بلمام ادغار ، انه اذا كان إيقاع الجملة صحيحا ، فلن معناها يفتش عن ذاته . بالطبع كنت يومها في الجامعة . وأنا أرى ان من الخطر القتل مثل هذا الكلام في اذن صبي في العاشرة من عمره . لكن في هذا الكلام شيئا حقيقيا . يقال لنا إننا إذا أردنا أن نكتب ، فلا بد من وجود شيء ما نقوله ، لكن هذا بدوره يعني أننا نملك قدرة معينة من الطاقة اللفظية .

الى جانب الإيقاع هناك التخيل والأداء الشعري ، اذ يجب ان يتحققا في الطرق الأخرى للغة الانجليزية . ومن المهم أيضا اخراج الشعر عن طريق كلمات بسيطة ملموسة ، عن طريق الاستعارة والتشبيه وكسل أشكال الربط اللغوي ، وقلييلته على عكس الكلمات في أشكال بسيطة نسميها الاساطير ونقرأها قصصا . قلنا ان دراسة الأدب تدور حول كلاسيكيات او نماذج معينة ، يتعلم الطالب تدريجيا كيف يقرأها لنفسه . هناك الكثير من الاسباب لكون بعض المؤلفات الأدبية قد صارت مؤلفات كلاسيكية ، وكلها اسباب أدبية محضة . لكن هناك سببا آخر أيضا : فالكتاب الأدبي العظيم هو مكان يتركز فيه كل التاريخ الثقافي للأمة التي أنتجته . سبق وأشرت إلى روبنسون كروزو فانت تستطيع ان تحصل من ذلك الكتاب على نوع من الرؤية المنفصلة للإمبراطورية البريطانية ، التي تفرض نموذجها الخاص أينما حلت ، فتمسك بفراندي وتسمى الى ادخاله في القرن الثامن عشر ، « مواطن » غير متلائم ، ولكن غير حالم أيضا ، فمثل هذا التاريخ يصعب ان تمرر عليه . اذا قرأت « أنا وملك سيام » أو شاهدت فيلم « أنا والملك » فسوف تتذكر قصة السيدة الفكتورية في بلاد شرقية ، ليس فيها أي تقاليد فروسية او أي احترام للنساء . توقعت تلك السيدة أن ياملوها كسيدة فكتورية ، ولكنها لم تقل ذلك تعبيرا عن موقفها وتسامحها ، بحيث لا سبيل أمامها غير ذلك ، لكن سيام خضعت أخيرا . وحالما قرأ أو ترى تلك القصة ، فان ظلا لسيدة فكتورية أعظم يظهر وراءها : انها « أليس في بلاد

المعجائب » ، تأتي لتذكرنا بالأساليب التي لتنتهيا إياها حاكمتها ،
فبكياسة تباشر موضوعات حديثها ، وتتوقف قليلا عند رد الجواب ،
ولا تزعمها حقيقة أن من تتحدث اليه قد يكون سلحفاة ساخرة أو
يرقانة ناقهة ، يزعمها فقط أي فجاجة ، أو أي تدبر عن المستويات
اللائقة للسلوك .

هذه الناحية من الادب ، التي فيها نوع من المفتاح الخيالي للتاريخ ،
واضحة في الرواية ، ولكنها أشد مراوغة وصعوبة عند شكسبير أو
ملتون . يقع الادب الأميركي في مرحلة الرواية الخيالية . ففي كتب من
أمثال « هكليري فن » و « الحرف القرمزي » و « موبى ديك »
و « والدن » و « كوخ العم توم » يظهر قسط وافر من الحياة
الاجتماعية الأميركية والتاريخ والدين والميثولوجيا الثقافية . وأعتقد
من الخطأ مقارنة هذه الكتب من الخلق ، كما هي العادة ، فتبدأ
بالتاريخ وعلم الاجتماع وأمثالها ، فنلعل الكتاب وكأنه مجاز يرمز الى
هذه الأشياء . ان الكتاب نفسه عبارة عن شكل أدبي ، ينحدر من ،
ويرتبط ب ، أشكال أدبية أخرى : وكل شيء آخر ينبع من ذلك . ان
بنى الخيال تروى لنا أشياء من الحياة البشرية التي لا نحصل عليها
بأي طريقة أخرى . وهذا هو السبب في أن من المهم للكنديين أن يولوا
اهتماما خاصا بالادب الانجليزي ، حتى عندما يكون الجديد المستورد
أفضل مذاقا ، غالبا ما يحضرني مقطع في خطاب غتسبرج للنكون :
« ما نقوله هنا قلما يلاحظه العالم ، ولن يذكره ابدا ، ولكنه لا يستطيع
أن ينسى ما فعلوه ونفعله هنا » . ان « خطاب ستسبرج » فصيدة
عظيمة ، والشعراء دائما يقولون انهم منذ أيام هومر يتبعون الآثار
العظيمة للابطال ، وتلك الآثار هي الهمة وليس ما يقولون عنها . فمن
الصحيح ان الخطب تقليدي ، والتقليد أهم ما في الادب ، ولهذا قال
لنكون ما قال في خطابه . ومع ذلك ليس محقا تملأ . لا احد يستطيع
أن يتذكر أسماء المعارك وتواريخها ، ما لم يهرع الى الخيال : أي مالم
يوجد سبب أدبي لذلك . ان كل شيء يحدث في الزمان ينتهي في الزمان :

الخيال وحده ، كما يقول بروس الذي اقتبست منه سابقا ، يمكنه أن يرى الرجال « عمالقة في الزمان » .

ما يصدق على علاقة الأدب بالتاريخ ، يصدق على علاقة الأدب بالفكر . قلت في البحث الأول أن الأدب ، لكونه أحد الفنون ، يهتم ببيت الإنسان لا ببيئته : انه يعيش في عالم أنساني بسيط ويصف الطبيعة حوله بلغة مترابطة ، فيربطها بالاعتبارات الانسانية . ونلاحظ أن هذا المنظور الانساني المركز موجود أيضا في حديثنا اليومي : لكننا في حديثنا اليومي كلنا شعراء سيئون . اننا نفكر في الاشياء على أنها اما فوق أو تحت ، وننسى انها مجرد مجازات . ان اللغة الدينية ملأى باستعارات الصعود مثل « ارفعوا قلوبكم » فالارتباطات التقليدية بالسماء كثيرة ، سوى أن المسترخوشوف يظن أنه يقدم شيئا جديدا عندما يخبرنا أن رواد فضائه لم يعثروا على أي أثر لله في الفضاء الخارجي . فلو كنا واقعيين ، بدلا من أن نكون دينيين لفضلنا الهبوط ، النزول إلى « أسفل » ، إلى الوقائع (الدخول في صلب الموضوع ، حسب اللهجة العلمية *to get brass tacks*) اننا نتحدث عن العقل اللاواعي الذي يفترض انه تحت العقل الواعي ، مع انني على يقين أن الاستمارة المكانية هي التي وضعته هناك تحت العقل الواعي . اننا نجعل المجادلات تواجه الواحدة الاخرى ، مثل فريقى كرة قدم ، فهذا هنا وذاك هناك .

كل هذا معروف ، ولكننا لا نفكر فيه على أنه مرتبط مباشرة بثقافة المرء الأدبية . ان هذا يجزئني إلى النقطة التي ربما أجازف فيها باقتراح عن المكان الحقيقي للادب في الثقافة . واعتقد أن له العلاقة ذاتها التي تربط الدراسات القائمة على الكلمات من تاريخ وفلسفة وعلوم اجتماعية وقانون ولاهوت ورياضيات ، بالعلوم الطبيعية . فالرياضي الصرف ينطلق من وضع مقولات وفرضيات ، وينظر ماذا يتأتى منها ، وما يفعله الشاعر أو الروائي مشابه تملما . إن عبارة

· الرياضيات الكبار غالبا ما يقتدون عملهم الفذ في حياتهم المبكرة مثل معظم الشعراء الفنائين . والرياضيات المجردة تدخل في العلوم الطبيعية وتعطيها شكلها ، وفي ذهني فكرة هي ان الاساطير والصور الادبية تدخل ايضا في كل البنى التي نسيدها بالكلمات ، وتعطيها شكلها .

لدينا في الادب نظرية وتطبيق . التطبيق هو نتاج الادب بقلم الكتاب ، من عبقريهم الى تافههم ، من اولئك الذين يكتبون من اعماق الالم الروح ، الى اولئك الذين يكتبون للفكاهة . اما نظرية الادب فهي النقد ، أي السعي الى توحيد الادب مع المجتمع ، ومع السياق المتنوع للادب ذاته ، وهذه نقطة سبق أن عالجنها . ان الكمية الضخمة للنقد هي التعليم في كل المستويات ، من رياض الاطفال حتى المدارس العليا . ان قسما ضئيلا منه يقوم بالمراجعة ، او يتقدم الادب المعاصر لجمهوره ، وما يزال القسم الاضال فيه ، وان كان أساسيا ، مختصا بالتعليم الجامعي والبحث . لقد ازدادت أهمية النقد بهذا المعنى ، ازديادا هائلا في القرن الاخير او قبله بقليل ، والسبب ببساطة هو ازدياد نسبة الناس المثقفين . ولو نظرنا في أي مرحلة سابقة — فلننقل في إنجلترا القرن الثامن عشر — لما خطر على بالنا الا الكتاب والاساطير والفنانون ، من أمثال فيلدنغ وجونسون وهوغارت وآدم سميث وغيرهم حتى نصل الى المئة ، أما الذي مكنهم من الكتابة فانه جمهورهم المثقف . ولكن اولئك الكتاب والفنائين لو جمعناهم مع جمهورهم ، لما شكلوا سوى جزء ضئيل من مجموع سكان انكلترا ، في ذلك الوقت — انه من الضالة بحيث أرفض الايمان بالاحصائيات ، ان وجدت . أما في هذه الايام فنحن في حمى سباق السلحفاة والارنب ، بين الثقافة وسلطة الفوغاء : فعلينا حتى نتجنب الوقوع في سلطة الفوغاء ان نثقف تلك الاقلية التي سوف تقف ضدها . تقول الحكاية ان السلحفاة فازت في النهاية ، وفي هذا عزاؤها ، بيد أن الارنب اظهر سرعة فائقة من غير أن يبدو عليه أي علامة من علائم التعب .

في البحث الثالث حاولت أن أميز عالم الخيال من عالم الإيمان والفعل . وقلت إن الأول هو رؤية الاحتمالات ، التي توسع من أفق الإيمان وتجعله أكثر صبرا وأشد تأثيرا . وأحاول الآن أن أتقصى نجاح الثقافة الأدبية عند النقطة التي يحصل فيها الطالب على شيء من هذه الرؤية ، ويصبح جاهزا لنقل ما في حوزته الى المجتمع . الواضح أن غاية تعليم الأدب ليس الإعجاب بالأدب ، أنه تحويل القدرة الخيالية من الأدب الى الطالب . استجابة الطالب لتحويل هذه القدرة قد تجعل منه كاتبا ، لكن الأغلبية العظمى من الطلاب يقومون بدهام أخرى . في البحث الأخير من كتابي هذا ، سناقش الخيال الأدبي وما يمكن أن يفعله في المجتمع .



٦ - موهبة الفصاحة

عنوان هذا البحث « رسالة الفصاحة » مأخوذ من قصيدة فرنسية رائعة عنوانها « أنبلز » شاعر تحت اسم مستعار هو سلفت جون بيرس وترجمها إلى الإنجليزية اليوت . موضوعها العثور على مدنية وحضارة جديدين ، ومن الطبيعي أن يكون المؤلف ، لكونه شاعرا ، مليما بخطورة استخدام الكلمات في تأسيس مجتمع جديد . أريد الآن أن أنتقل من النظرية النقدية الصارمة إلى النواحي العملية الأرحب للتدريب الأدبي . وأنا لا أعتبر كلامي موجها إلى الكتاب أو إلى أولئك الذين يرغبون في أن يكونوا كتابا : أنا أتوجه بكلامي إليكم انتم ، باعتباركم مستهلكين للأدب لا منتجين له ، كأناس يقرأون ويشكلون جمهور الأدب . باعتباركم مستهلكين فانكم ترغبون في معرفة المزيد عما يستطيع أن يفعله الأدب ، وعن فوائده بغض النظر عن المتعة التي يقدمها .

قلت في البداية أنه لا شيء أجدى من تعلم القراءة والكتابة والتحدث بيد أن بعضا من الناس ، وعلى الأخص الفتيان وقليلو الخبرة ، لا يعرفون لماذا من الضروري أن تكون دراسة الأدب جزءا من هذا . ومن جملة الأمور التي حاولتها في هذه الأبحاث ، التمييز بين لغة الخيال ، التي هي الأدب ، وطريقتين أخريين في استخدام الكلمات : الكلام العادي ونقل المعلومات . وقد تبين لك من قبل أن هذه الطرق الثلاث في استخدام الكلام تغطي قسما كبيرا . أن الأدب يتحدث بلغة الخيال ، ودراسة الأدب تدرب الخيال وتحسنه . لكننا نستخدم خيالنا طوال الوقت : فهو يدخل في كل مكانا وحياتنا العملية : بل إنه ينتج الإحلام عندما نفرق في النوم .

لا تشمل الا قسما ضئيلا من الحقيقة الى درجة النفاق او الكذب ، على الأقل في عيني ملاك الحساب . في عيني المجتمع تعتبر فضيلة قول الشيء المناسب في الوقت المناسب (البلاغة عند العرب : مطابقة القول مقتضى الحال - المترجم) اهم من فضيلة سرد الحقيقة كلها ، او احيانا افضل من سرد الحقيقة اطلاقا . ان في يدنا قانون التشهير الذي يمنعنا من سرد بعض الحقائق حول بعض الناس ، ما لم يكن في ذلك مصلحة عامة . لذلك عندما يلاحظ برناردشو ان الاعزاء في سرد الحقيقة يجب ان يعدوا على كذبة ، فانه يشير الى مقياس اجتماعي يقبع خلف المقاييس الفكرية التي تقيس الحقيقة والكذب ، وهو مقياس له سلطة الفيتو الكامل ، فلا يفهمه سوى الخيال وحده فقط . اننا نجد مواقف خطبية اني توجهنا في الحياة ، وليس لغير خيالنا ان ينجينا منها . فلنفرض اننا تحدثنا الى احدهم ، فلننقل الى امرأة ، ذات مزاج معتكر . فورا تواجهنا المشكلة : هل ما نقوله يمثل ما تمنيه فعلا ام انه طريقة مقنعة لابرار الحالة العاطفية لمقلها ؟ . المعادة ان نفترض الحالة الاخيرة ، ولكن لنفترض انها الاولى . هذه المشكلة مشكلة بلاغية وقرارونا بصدوره النقد الادبي . ان اهمية البلاغة تثبت ايضا ، ان الخيال يستخدم الكلمات للتعبير عن نوع معين من الرؤية الاجتماعية . الرؤية الاجتماعية للبلاغة هي ان المجتمع يرتدي ابيه حليه ، والناس تعرض نفسها كل امام الآخر ، متمسكين بالافتراض اللبق والضروري ، وليس الحقيقي دائما ، بانهم يجب ان يظهروا ما يتمنون ان يكونوه .

قلت في البحث الخامس ، اننا باستخدامنا الكلمات في الحياة اليومية كلنا شعراء سيئون . نقرأ القصص في صحفنا عن بريطانيا وروسيا فرانسا والهند ، وكلهم يفعلون ذلك ويفكرون كذلك ، كما لو كانت كل امة من هذه الامم شخصا مفردا . بالطبع نحن نعرف ان مثل هذا الاستخدام للغة انما هو صورة بيانية ، وصورة ضرورية ، ولكن احيانا تفعلنا هذه الصور . او نلجأ الى العادة المعاكسة في الاحالة الى الحكومة باعتبارهم « هم » نسوا انهم موظفونا ، واقترضوا ان « هم » ينفذون

الخطط ويلاحقون مصالحهم الخاصة . ان كلتا العادتين شكلان من اشكال سوء تطبيق الميثولوجيا او التشخيص .

ان المكاة المركزية للخيال في الحياة الاجتماعية هي شيء تنبه له الدعايون (وكالات الدعاية) منذ بضع سنوات . ومنذئذ وهم يعملون فيما يسمونه عرض الصورة ، وقد استاجروا علماء نفس لاخبارهم عن الطريق المباشر لى الخيال . وقد تحدثت في آخر ابحاثي عن عنصر في الخيال ، والدعاية مثل واضح جد لطلق الوهم وسط الحياة الواقعية خلقا متعمدا . وردنا على الدعاية هو في الحقيقة شكل من اشكال النقد الادبي . اننا لا نأخذ الدعاية حرفيا ، ولا نوحى لاي شخص ما يقول الملحن حرفيا بأنه سيدبر شؤونه الخاصة اخلرة جيدة . لقد مررت حديثا بمرأهتين تشاهدان عرضا أمام السينما ، بيت دعاية ان ما في الداخل هو نشوة الحياة ، فلا تدعوا الفرصة تفوتكم . وقد سمعت احدي الفتاتين تقول : : « هل تظنين انه جيد ؟ » انه صوت العقل السليم يشق طريقه في عالم الوهم . قد نظن انه صوت الخيال وهو يقوم بعمله . فانت تذكر انني تناولت السخرية في حديثي ، وهي تعني أنك تقول شيئا وتعني شيئا آخر ، كوسيلة يستخلمها الكاتب لانتزاع خيالنا من عالم المبعث أو الاحباط . يجعلنا نرى ما حوله . وحتى نحسي انفسنا في مجتمع ، علينا ان ننظر الى امثال هذه الدعاية وكأن تلك السبنا تعرض بطريقة ساخرة : اي انها تعني لنا شيئا غير الذي تقول لكن خاتمة الطاف لا تعني رفض كل دعاية ، بل تطوير رؤيتنا الخاصة للمجتمع الى النقطة التي نختار ما نريد مما يقدم لنا ، وندع الباقي في حال سبيله . ان ما نختاره هو الذي يناسب رؤيتنا للمجتمع .

هذا المبدأ لا ينطبق فقط على الدعاية . بل على معظم مجالات الحياة الاجتماعية . اثناء حملة انتخابية يعرض علينا السياسيون شتى الصور ويلقون خطبائهم التي نعرف أنها في أحسن الاحوال جزء مختار من الحقيقة . اننا نستخب بذلك الشخص الذي يستجيب لثل هذه

الدمايات استجابة عاطفية : اننا نشعر أنه يسلك سلوكا طفوليا وأنه مواطن عديم المسؤولية اذا سمح لنفسه أن ينساق مندفعاً . بالطبع يكون عادة شعورا بالتححرر في الاستجابة العاطفية . لقد قدم هنر لالمانيا تحررا كبيرا من احباطاتها وضيقتها ، بتصرفه تصرف طفل في الثالثة من عمره : تكن ذلك المثال يبين خطورة الاستجابة ويكرر المشهد ، حتى يحصل على ما يريد . لكن ذلك المثال يبين خطورة الاستجابة العاطفية ، وتم نحن محقون في رفض الثقة بها . لذلك نقول إن علينا ان نستخدم مقولنا بدلا من الاستجابة العاطفية . لكن كل خطابات الدعاية الموجهة اليها هي خطابات مغلقة بدقة ، باستثناء تلك التي تكون غريبة الافكار بشكل واضح ، والاختيار بعد كل شيء يرجع اليها . ان ما يستخذه المواطن المسؤول حقا هو خياله ، وليس الايمان الحرفي ، فهو يصوت الرجل أو الحزب الذي يقترب منه كثيرا أو الذي يبعد عنه قليلا ، طبقا لرؤية المجتمع الذي يريد ان يعيش فيه . ولا شك أنه لن يكون مجتمعا متفصلا بحيث علينا ان نفهم كيف نربط بين الاثنين .

إن المجتمع الذي نعيش فيه ، والذي يفترض بالنسبة اليها ان يكون مجتمع الطبقة الوسطى في القرن العشرين ، ينتج خيالنا مع بدله الأدب . وهذه ميثولوجيا اجتماعية ، مع فولكلورها الخاص وتقاليلها الأدبية . غرض هذه الميثولوجيا اقتناعنا بقبول مقاييس مجتمعنا وقيمه ، أي ان نتكيف معه ، كما نقول عادة . إن كل مجتمع ينتج مثل هذه الميثولوجيا : انها جزء من تماسكه ، وعليها قبول بعضها ، حتى التي لا تؤمن بها إذا أردنا أن نعيش فيه . وكلما تباطات التغيرات في المجتمع ، تماسكت عرى ميثولوجياه . ففي العصور الوسطى بدت ميثولوجيا السلامة والطامة احدى الحقائق الأدبية ، التي لا تتغير أبدا الا دهر . بيد أن التغير يحدث ، على الأقل في كل ما يعتمد على نوع معين من البنية الاجتماعية . منذ مئة عام بدت ميثولوجيا الاستة والكدر والتفتير لتوفير القرص الأبيض لليوم الاسود ، إنها مثولو

خالدة ، ولكن كل ما يبقى على خدمات اجتماعية ضعيفة ، وكل القيم الوطيدة للمال ، لا بد من أن يزول . فان كان مجتمع ما يتغير بوتيرة سريعة ، ومجتمعنا من هذا النوع ولا شك ، فان علينا أن نقر بعنصر الوهم الكبير في كل ميثولوجيا ، باعتباره قضية بسيطة لحماية الذات . إن أول ما يجب أن يفعله الخيال من أجلنا ، حالما نستطيع استخدام الكلمات في القراءة والكتابة والحديث ، هو أن يكافح ليحمينا من السقوط في وهم ان المجتمع يهددنا . إن الوهم نفسه نتاج الخيال الاجتماعي ، لكنه شكل معكوس للخيال . إن ما ينتجه هو التخيلي ، وهو يختلف ، كما قلت سابقا ، عن الخيالي (التخيلي هو الوهمي ، والخيالي هو الابداع الادبي والفني - المترجم) .

إن العناصر الرئيسة لهذه الميثولوجيا الاجتماعية ستكون مألوفة لديك كما سبق واشرت . لقد تحدثت عن الدعاية ، والناحية الوهمية هي الاعلان التضليلي بحيث يترأى كما لو كان في خدمة الخيال : التهاقت على التباهي وما يسمى الرموز الرسمية ، واستغلال الخوف من سخرية المجتمع وعزلته ، وفكرة الانخراط في مجربات الامور ، وهكذا . الى جانب ذلك هناك استخدام الكليشيهات ، أي استخدام الصيغ الجاهزة ، مسبقة الصنع ، التي صممت لتقدم الى أولئك الذين بلغ منهم الكسل درجة انهم لا يفكرون بوهم التفكير . إن لدى الشيوعيين « صناعة ثقيلة » من الكليشيهات ، ولكن لنا أيضا شيء منها : رجل الاعمال العنيد والبرج العاجي ، والشعر الطويل ، والنظام الصارم والتكتلية والفتاة اللغوب . إن كل من يؤمن بما تقوله هذه الكليشيهات حرفيا مهما كان اعتبار تفكيره ، يبدو كأنه يقرأ في موسكو عن الوحوش الفاسية ، والادوات المسخرة للعدوان الامبريالي .

هناك ما نسميه اللسان الخاص ، أو اللهجة الخاصة (Jargon) أو الجمجمة (Gobbledygook) ، أو ما يسميه من يعيشون في

واشتغلن أو أوتلوا ، النشر الفيدرالي ، الجمجمة بكلمات غامضة
ومجردات تتجنب أي تقرير مباشر أو بسيط . وهناك سبب خاص
لاستخدام الجمجمة وجعلها جزءا من الميثولوجيا الاجتماعية .
فالناس يكتبون بهذه الطريقة غير المفهومة عندما يريدون أن يظهر
بمظهر موضوعي ما وسعهم ذلك ، والسبب في أنهم يريدون الظهور
بمظهر الموضوعية هو أنهم يريدون اقناعنا أن الهيئة الاجتماعية التي
يشرفون عليها ، والمادة أن تكون وكالة حكومية ، إنما تسمى سرياً
حسناً ، وليس ثمة من عوامل بشرية يمكن أن تفسدها . إن خلف كل
لغة بسيطة مباشرة شيئاً من القوة ، وكتل الجمجمة لا يريدون
أن يكونوا كتاباً أقوياء ، يريدون تلطيف الجو وتخفيف الشكوك . اذكر
تقريراً حول تصنيف الوثائق الحكومية ، يلمني إن بعض الوثائق صُنفت
لتكون ودائع دائمة . إن الكاتب يريد أن يخبرني أنه رمى بهذه الوثائق .
لكنه لم يرغب في أن يقول هكذا بأن أحدهم مرقها والقها في سلة
المهمات ، بل رغب في تقديم العملية على أنها تمت بشكل خفي . ونجد
نزعات التلطف في الكتابة موجودة في الكتابات العسكرية ، فنقرأ مثلاً
« القنابل المضادة للأشخاص » بمعنى « القنابل التي تقتل الناس » ،
والفرض ألا يلقموا لنا صوراً مزعجة من سيقان تتمزق وجماجم تنفتق .
فهنا تلمس كيف أن الاستخفاف العادي للבלافة التي تحاول أن تظهر
المجتمع بمظهر لائق ، يصبح نفاقاً ، ويخفي الواقع الذي يقدمه خلف
مستوى السلامة الاجتماعية .

وهناك ميثولوجيا عن « الإلام القديمة السعيدة » حيث كل شيء
كان أبسط وأمتع ، وكان الإنسان أقرب إلى الطبيعة ، يحصل على
الحليب من البقرة لا من الزجاجات . أحلام البقطة هذه يسميها نفاذ
الآداب الأساطير الرعوية لأنها تتطابق مع النوع ذاته من التقاليد
الأدبية التي تقدم قصصاً عن حلايات الأبطال والرعاة السعداء . ونس
من كثير من الناس أن مجتمع طفولتهم كان بنية صلبة متماسكة

انهارت الآن، نظرا للتحلل الاخلاقي ، وفوضى الظروف الاجتماعية ، وغدت الفنون غير واضحة للناس العاديين وهكذا . منذ مدة عثر أحد المنقبين في الشرق الأدنى على مخطوطة عمرها خمسة آلاف سنة ، جاء فيها أن « الاطفال لم يعودوا يطعمون آباءهم ، فنهاية العالم باتت وشيكة » . ومن الواضح إن مثل هذه الاسطورة الاجتماعية تتأرجح من أقصى حد الى أقصى حد ، من دون أي شعور بالتفكك ، فنحن أيضا لنا أساطيرنا عن التقدم ، وهي اساطير من النوع الذي يفسر انتشار المحطات الفاصلة والابنية الفخمة في الضواحي والطرق ذات الخطوط الاربعة التي انتشرت في الريف . لقد دخلت اساطير التقدم في التاريخ الزائف الذي يستخدمه الناس عندما يقولون عن شخص أنه « بيوريتاني » بمعنى أنه شديد الحشمة ، أو عندما يقولون عن آخر بأنه « قروسطي » أو « من أواسط العصر الدكتوروي » بمعنى أنه دقة قديمة . تأثير هذه الكلمات هو تقديم الانطباع ان التاريخ الماضي كان نوعا من الحلم الرديء ، الذي تخلصنا منه في هذا العصر التنويري .

أشرت في آخر بحث ، الى شتى المخططات والتصنيفات العابثة التي تمعشش في عقول الناس لتساعدهم على تصنيف الاشياء بطريقة خاطئة ، فمثلا هناك مخطط الجناح اليساري والجناح اليميني في السياسة ، حيث يمكنك أن تبدل بالشبوعية في الطرف الاقصى اليسار ، ثم تطوف حتى تصل الى الفاشية في الطرف الاقصى اليمين . ونحن نستخدم دائما هذا المخطط . ولكن افرض انني قلت « المحافظون اقرب الى الفاشيين من الليبراليين والبراليون اقرب الى الشيوعيين أكثر من المحافظين » عندها تحكم على هذا التقرير بللسخافة ، ولكن اذا كان سخيفا ، فإن المخطط الذي انتجه أشد تضليلا وثقالا . وبهذا المنحى فإن الرجل الذي يريد ان يكون مفيدا ونافعا هو الرجل الذي ينقلب الى شتاء ، وهي النقطة التالية التي ساقف عنها .

الحديث العادي هو تسجيل لردود أفعالنا عما يجري حولنا . وفي كل ردود أفعالنا هناك عنصر اتوماتيكي ، أو ميكانيكي ضخم . فان كان حديثنا يرسم فقط الى تشخيص ما يجري في المجتمع ، فان ردود أفعالنا تصبح كلها ميكانيكية . ذاك هو الاتجاه الذي تجربنا اليها الكليشيهات . ففي مجتمع تجري فيه التفريات بسرعة، تحدث أشياء كثيرة تخيفنا أو تجعلنا نشعر بالتهديد . فالتناس الذين لا يستطيعون شيئاً سوى قبسول ميثولوجياهم الاجتماعية ، يمكنهم أن يتكوشوا ويتجمعوا تملأاً عندما يشعرون بالخوف أو التهديد ، وفي وضع كهذا تصبح كليشيهاتهم هستيرية . بالطبع فان ذلك لا يخفف من ميكانيكيتهم . منذ سنوات مضت ، وفي مدينة في الولايات المتحدة ، سمعت احدهم يقول « أولاد الحرام الصفر » ويقصد اليبانيين . وحديثاً في مدينة أخرى ، سمعت أحدهم يستخدم المصطلح نفسه ، ولكنه يقصد الصينيين . ان ثمة كثيراً من الأسباب ، لا علاقة لها بالنقد الادبي ، تفسر لنا لماذا لا يقوم فرد باستخدام جملة مثل تلك المجهلة عن فرد آخر . لكن السبب الادبي هو ان الجملة ليست اكثر من منعكس محض : فهي لا تنتج عن عقل واع انها اشبه بعباء كلب .

قلنا ان الشخص الذي يحيط به الدعاية أو السياسيون في وقت الانتخابات ، لا يصدق كل شيء حرفياً ، كما لا يرفض كل شيء رفضاً نهائياً ، بل يختار طبقاً لنظراته الى المجتمع . والشيء الاساسي هو حرية الاختيار . وفي زمن الحرب تمنع حرية الاختيار ، فتعيش خلال تلك الفترة على انصاف الحقائق . وفي الدولة التوتاليتارية تختفي نهائياً المنافسة في الدعاية ، وبالتالي تكتم حرية الاختيار الخيالي الابداعي. في كرهنا وخوفنا من الحرب والحكم التوتاليتاري ، هناك عنصر مركزي هو الشعور بالخوف الاطباقي (الخوف من الاماكن المطبقة : كلسترو فوبيا). يعمل فيه الخيال ويتطور عندما لا يسمح له ان يمارس عمله بحرية. هذا هو الملح الطغياني الذي ظهر في رواية جورج أورويل « ١٩٨٤ » . لقد اشتد بورويل حتى وصل الى حد القول ان ثمة سبيلاً واحداً فقط لجعل الطغيان مستمراً دائماً ووطيداً ابداً . هذا السبيل هو خلق جحيم لفظي في الارض ، وذلك عن طريق الحط من لغتنا وذلك بتحويل كلامنا

إلى جمعية أو تومانيكية . ان الخوف من الوقوع في مثل هذه الحياة هو خوف واضح ، ولكن حالما نغير عنه بكليشيهات هسترية فأننا نضع أنفسنا في الحالة ذاتها . فنحن إنسنا أكثر مما نراه ، كما يقول الشاعر ولیم بلیک ، في وصفه لشيء شديد التشابه .

اعتدنا أن ننظر إلى دراسة الأدب على أنها نوع من الانجاز الاثني المتقن ، على أنها قضية التحدث وفق قواعد اللغة ، أو حفظ المرء لما يقرأ . وسوف أبين أن الموضوع أكثر جدية من ذلك . فأنه لا يرى دراسة الأدب واللغة يمكن أن تنفصل عن مسألة حرية الكلام ، التي نعرف جميعا أنها مسألة أساسية في مجتمنا . أن منطقة الكلام اليومي ، كما أراها ، هي ميدان المعركة بين شكلين من الكلام الاجتماعي ، كلام الفوغاء وكلام المجتمع الحر ان الانجراف مع الكليشيه والفكرة الجاهزة والثرثرة الاوتوماتيكية ، يقودنا حتماً من الوهم إلى الهستريا . حرية الكلام ليست في الفوغاء : أنها الشيء الوحيد الذي لا تعرفه الفوغاء . إنك ترى ان الذين يسمعون ، لخوفهم من الشيوعية ، أن تصبح خوفاً هستريا ، سوف يصرخون بأن كل عاقل يرويه هو شيومي . ان حرية الكلام لا تجدي شيئا مع الشكوى أو القول ان البلاد في فوضى وأن السياسيين مخلصون كلابون ... وهكذا لن تثمر الشكوى أكثر من كليشيهات من هذا النوع ، . والسخرية الفاعضة التي تظهر منهم ، إنما هي موقف المتطلع إلى الفوغاء ، للانضمام إليها .

فأنت ترى ان الحرية لا تفعل شيئا في حال نقص التدريب ، أنها لا يمكن أن تكون إلا نتاج التدريب . أنك لست حرا في الحركة والانتقال ما لم تعلم المشي ، ولست حرا في الغزف على البيانو ما لم تتدرب . لا أحد أدخل الحرية الكلام ما لم يعرف كيف يستخدم اللغة ، ومثل هذه المعرفة ليست موهبة : لابد من تعلمها وممارستها . والاستثناء الوحيد ، الذي ثبت القاعدة ، هو أولئك الناس الذين يبرهنون ، في بعض الأزمات أنهم

يملكون خيالا اجتماعيا قويا وناضجا لدرجة انهم يقفون ضد الغوغاء .
كان هناك امرأة تقف ضد التمييز العنصري في نيو اورليانز ، ادلت
بالاسباب التي حدثت بها إلى إرسال أطفالها إلى مدرسة مختلطة ، من
بيض وسود ، بكل اجاء وتصميم ، وقالت ان المراسلين الصحفيين لا يفهمون
ان من المستحيل على امرأة لم تجتز الصف السادس في تعليمها ، ان
تتحدث مثلما يتحدث « اعلان الاستقلال » . ان امثال هؤلاء الناس يملكون
ما يحاول الادب ان يقدمه إليهم . ان حرية الكلام ، بالنسبة إلى معظمنا
هي الكلام المثقف ، لكن الكلام المثقف ليس مهارة فقط كعب الشطرنج .
إنك لا تستطيع تثقيف الكلام ، بعد حد معين ، مالم يكن لديك شيء
تقواه ، والاساس الذي يقوم عليه قولك هو رؤيتك للمجتمع . وان حرية
الكلام ، على الأقل في الوقت الحاضر ، قد تكون هامة لأقلية ضئيلة جدا ،
فان هذه الأقلية الضئيلة جدا هي ما يخلق الفرق بين الحياة هنا والحياة
في برلين الشرقية او جنوب افريقيا . السؤال التالي هو : من اين جاءت
مقاييس المجتمع الحر؟ انها لم تأت من المجتمع نفسه ، كما رأينا من قبل .

لنفرض ان أحد المثقفين راح يتصيد الرموز الرسمية طيلة حياته ،
الى ان خاب أمه فجأة ، ولم يعد يرى سببا للمتابعة . انه لا يستطيع ان
يجعل من سيارته الكاديلاك المذهبة ممثلا لنجاحه أو سمعته أو قدرته
الجنسية : انها تبدو له الآن تافهة ومحرنة قليلا . لا يفيد شيئا الطبيب
النفسي ولا رجل الدين ، لأن عقله ليس مريضا ولا خاطئا : انه في صراع
مع ملاكه . لأنه يكتشف على الفور انه يريد المزيد من الثقافة ، وهو يريد
بالطريقة التي يناضل ويلاحق الرؤى . والثقافة في هذه الحالة هي
ما يريدنا ويحتاجها .

ما يحدث هو أنه لا يعترف الا بمجتمع واحد ، المجتمع الذي يعيش
فيه ، مجتمع الطبقة الوسطى في القرن العشرين ، الذي يراه محيطا به .
بمعنى آخر ، المجتمع الذي يعيش فيه متوحد مع المجتمع الذي يريد أن
يجيا فيه . وهكذا فان كل ما عليه ان يفعله هو ضبط ذلك المجتمع ، ان

يرى كيف يعمل ، وكيف يهتبل الفرص ليحقق مركزاً متقدماً فيه . لا يوجد خطأ في ذلك : انه ما تفعله جميعا . ولكنه ليس كل ما تفعله جميعا . يبدأ بالتحقيق انه اذا لم يتراف بمجتمع آخر غير الذي يعيش فيه ، فانه لن يكون أكثر من طفيلي على ذلك المجتمع . ولا اظن أن إنساناً سليماً يريد أن يكون طفيلياً : انه يريد أن يشعر أن له وظيفة ، شيئاً يقدمه للعالم ، شيئاً يجعل العالم أشد فقراً اذا لم يقدمه . ولكن حالما تستقر هذه الفكرة في العقل ، يصبح العالم الذي نعيش فيه عالمين مختلفين . أحدهما يحيط بنا ، والآخر رؤية داخل عقولنا ، تولد وتترعرع في حضن الخيال ، ومع ذلك فانها رؤية واقعية بالنسبة لينا ، وذلك ان نحول جعل العالم الذي نراه يتخذ شكل العالم الذي نريده . هذا العالم الثاني هو العالم الذي نريده . هذا العالم الثاني هو العالم الذي نريد أن نعيش فيه ، ولكن كلمة « نريد » تعني الآن شيئاً غير شخصي ، وغير أناني . لا أحد يستطيع دخول حرفة عالم يدلل أنه يقر بوجود عالم مثالي أبعد من عالم مصالحه الخاصة : عالم الصحة بالنسبة إلى الطبيب ، وعالم العدالة بالنسبة إلى المحامي ، وعالم السلام بالنسبة إلى العامل في الحقل الاجتماعي ، وعالم الفداء بالنسبة إلى رجل الدين . . . وهكذا .

انا لم أبعد كثيراً عن موضوعي ، أو على الأقل لم أحاول الإبتعاد عنه . ان موضوعي هو الخيال المثقف ، والثقافة تؤثر في الشخص ككل ، ولا تؤثر في قطع واجزاء منه . انها ليست تدريباً للعقل فقط : إنها أيضاً تطور اجتماعي وأخلاقي . لكن بعد ان اكتشفنا الآن ان العالم الخيالي الإبداعي يختلف عن العالم المحيط بنا ، وان الأول أهم ، لابد من ان نخطو خطوة أخرى . فللعالم المحيط بنا يبدو شبيهاً بالعالم الحقيقي ، ولكن سبق ان رأينا ان فيه قسماً وافراً من الوهم ، ذلك الوهم الذي تنشده العناية والإنباء المحرفة والإعلانات الدعائية . ولهذا السبب ، كما قلنا ، يتغير

بسرعة . الناس الذين لا يعرفون أي عالم آخر لا يمكنهم فهم ما الذي يجعل هذا العالم يتغير . إذا كان مجتمعنا عام ١٩٦٢ يختلف عن مجتمعنا عام ١٩٤٢ ، فإنه لا يمكن أن يكون مجتمعنا واقعياً ، وإنما هو مجتمع واقعي بالظاهر فقط . وحللاً يبدو واقعياً ، فإن هذا العالم المثالي الذي يطوروه خيالنا في داخلنا يظهر كحلم لا نعرف من أين يأتي ، وليس فيه أي واقع غير الواقع الذي نضعه نحن فيه . فهو ليس مثالياً ، إنه واقعي لأنه الشكل الواقعي للعالم الذي أنجزته التجربة البشرية ، ولذلك يتجلب لنا في الفنون والعلوم . هذا هو للعالم الذي لا يزول ، العالم الذي منه بنينا كندا ١٩٤٢ ، وبنينا الآن كندا ١٩٦٢ ، وسوف نبني كندا ١٩٨٢ مختلفة عما سبقها تماماً .

منذ مئة عام أشار الشلشر والناقد الفكتوري ماريو أوفولد الى اننا نعيش في بيئتين : بيئة اجتماعية فعلية وبيئة مثالية ، وذلك البيئة المثالية يمكنها وحدها أن تنبثق من الثقافة (education) ويسمى هذه البيئة المثالية « الحضارة » (Culture) ، ويعرف الحضارة انها ارقى ما وجد من فكر وقول . ان كلمة حضارة معنى مختلفا لدنيا ، لكن مفهوم ارنولد هام جلا ، وانا بحاجة اليه في هذه النقطة . اننا نعيش ، اذن ، في كل من البيئتين : الاجتماعية والحضارية ، والبيئة الحضارية أي العالم الذي ندرسه في الفنون والعلوم ، يمكن أن يقدم نوعاً من المقاييس والقيم التي تحتاجها اذا أردنا أن نحقق شيئاً غير التكيف .

تحدثت في بحثي الاول من ثلاثة مستويات من العقل ، اراها الان ثلاثة أشكال من المجتمع أيضاً ، وكذلك ثلاثة طرق من استخدام الكلمات . الاول مستوى التجربة العادية والتعبير الذاتي . في هذا المستوى نستخدم الكلمات لنقول الشيء المناسب في الوقت المناسب ، حفاظاً على استمرار عمل المكتبة الاجتماعية واتخاذ ماء وجوهنا والحفاظ على احترامنا وسلامة المواقف الاجتماعية . ان الكلمات لا تصنع الاشياء النبيلة فقط ، بل الجوهرية أيضاً ، وتخلق

وتنشر ، فيولوجيا اجتماعية ، ليست أكثر من هيكل كلمات ، يقوم الخيال بتطويرها . وحتى نستخدم الكلمات بهذه الطريقة ، علينا أن نستخدم خيالنا ، ولا تحولت الكلمات الى كليشيهات ميكانيكية ، ولم يعد بإمكاننا أن نتخطى أي نوع من الواقع . أن في كل واحد منا شيئا يدفعه نحو الفوضى ، حيث هناك نستطيع قول الشيء ذاته من غير أن نفكر فيه ، لأن كل واحد يشبه الآخر ما عدا أولئك الذين تكرهم أو نضطهدهم . في كل مرة نستخدم الكلمات ، اما للمحاربة ضد هذا الاتجاه ، أو لتأييده . وعندما نحارب ضده فأننا ننحاز الى جانب الحضارة الانسانية الأصلية والمستمرة .

هذا هو العالم الذي تكشف عنه الفلسفة والتاريخ والعلم والمدرسين والقانون وكل فرع يمثل طريقة منظمة لاستخدام الكلمات . أننا نجد المعرفة والإعلام في هذه الدراسات ، ولكنها أيضا بنى ، أشياء صنعتها الكلمات بسبب القوة الموجودة في العقل البشري ، التي تنشئ وتبنى . هذه القوة هي الخيال ، وتلك الدراسات هي منتجاتها . وعندما نفكر في مضمونها فإنها كيانات للمعرفة ، وعندما نفكر في شكلها ، فقها أساطير ، أي بنى لفظية خيالية (إبداعية) . لذلك فإن كل استخدام الكلمات يدور حول هذه القوة البنائية ذاتها ، التي تمارس عملها في فن الكلمات ، أي الأدب ، وهو المختبر الذي تدرس فيه الأساطير وتختبر .

الأسطورة الخاصة التي نظمت هذا البحث والبحوث السابقة أيضا هي قصة برج بابل الموجودة في التوراة . أن الحضارة التي نعيشها في هذه الأيام هي بنية تكنولوجية هائلة ، مخترت بحر السماء حتى وصلت الى القمر . أنها تبدو كأنها جهد عالمي موحد ، ولكن الحقيقة أنها تورط المتنافسين ، إنها بنية رائدة سوى أنها خالية من الكرامة الإنسانية . وعلى الرغم من أنها العجالة ، نعرف تعلمنا أنها بناء منهار ، ويمكن أن نسمع تحطمها في أي لحظة . وما تخبرنا به الأسطورة هو أن برج بابل

عبارة عن عمل من اعمال الخيال البشري ، عناصره الرئيسية هي الكلمات ، بما يجعله ينهار هو تبليل اللسان . تقول الاسطورة انه كان هناك لغة واحدة . هذه اللغة ليست الانجليزية او الروسية او الصينية او اي سلف من اسلافها ، ان كان هناك شيء منها . هذه اللغة هي لغة الطبيعة البشرية ، اللغة التي تجعل كلا من شكسبير وبوشكين شاعرين اصليين ، التي تمنح رؤية اجتماعية لكل من لنكولن وغاندي . انها لن تتكلم حتى نشبع آذاننا من السمع في وقت الفراغ ، ولا تتكلم الا بصوت اخفض من ان يسمعه الملعور . ومندها ، فان كل ما تستطيع ان تخبرنا به ، عندما ننظر من طرف برج تعلمنا ، هو اننا لم نقرب من السمله ، وانه آن الانوان للعودة الى الارض .



الفهرس

٥	- المؤلف
٦	- المترجم
٧	- مقدمة
٩	١ - الحافز على الجاز
٢٢	٢ - مدرسة الفناء
٣٧	٣ - عمالقة في الزمان
٥١	٤ - مفاتيح لأرض الأحلام
٦٣	٥ - أعمدة آدم
٧٧	٦ - موجة الفصاحة

1990/2/1 to 2...



الطبع وفقرز الألوان في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٥

في الاصدار المصنوع تماماً بعدد

١٤. ل. م.

سعر النسخة داخل القطر

٧. ل. م.